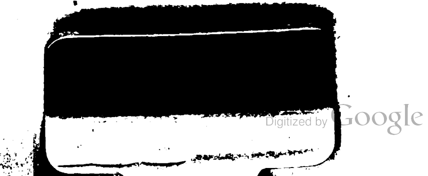




Dramatische

und

dramaturgische Schriften

von

Eduard Devrient.

Sechster Band.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Zweiter Band.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

Von

Eduard Devrient.

Zweiter Band.

Die regelmäßige Schauspielkunst unter der Prinzipalschaft.

Leipzig,
Verlag von J. J. Weber.
1848.



Inhalt des zweiten Bandes.

I. Frau Neuberin und die Leipziger Schule.
(1727 — 1760.)

*

II. Schönemann und seine Truppe.

(1740—1758.)

III. Kochs Prinzipalschaft. (1750—1771.)

IV. Beginn der Hamburger Schule. Ackermanns Prinzipalschaft. (1764—1767.)

V. Das erste deutsche Nationaltheater. Die Hamburger Entreprise. (1767—1769.)

VI. Kampf und Sieg des regelmäßigen Drama's in Wien. (1730—1776.)



VII. Ackermann's Ende. Eckhof's letztes Wirken und sein Tod. (1769—1778.)

VIII. Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

IX. Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft. (1771 — 1780.)



X. Ueberblick der theatralischen Organisation.

Geschichte

der

deutschen Schauspielkunst.

I.

Frau Neuberin und die Leipziger Schule.

(1727 — 1760.)

Dem Zustande, in welchem wir die deutsche Schauspielkunst in dem ersten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts verlassen haben, war es ganz entsprechend, daß eine Frau und ein Pedant es sein mußten, die ihm ein Ende machten und gedeihliche Reformen herbeiführten.

Die Richtung, welche das volksthümliche Drama eingehalten, war so bis aufs Aeußerste verfolgt worden, daß — nach dem Gesetze, welches wir an allen Entwicklungen beobachten können — nothwendig ein Umschlagen ins andre Extrem erfolgen mußte.

Die schrankenlos phantastische Willkür mußte durch einförmige Regelrechtigkeit, die ungeschlachte Rohheit durch conventionelle Dressur, die steife Formalität durch

elegante Manier bezwungen werden, bevor neue Keime einer besseren nationalen Epoche Wurzel schlagen konnten.

Allen Bildungsbestrebungen in Deutschland war nun einmal der französische Hofmeister gesetzt worden, so mußte denn das Theater — dies verkleinerte Spiegelbild des Lebens — sich ihn wohl auch gefallen lassen. Ein für die französische Regel fanatisirter Pedant wie Gottsched mußte es sein, der dem verwilderten deutschen Drama den Kappzaum überwarf.

Und die Schauspielkunst, der Comödiantenstand, das ganze Theaterwesen war so durchaus eine heruntergekommene Wirthschaft, ein verlüderter Hausstand, in dem vor allen Dingen erst wieder aufgeräumt, Ordnung, Fleiß und gute Zucht eingeführt werden mußten, daß niemand besser, als eine tüchtige Frau dies Geschäft übernehmen konnte. — Und einer Frau von auserlesener Tüchtigkeit war dies vorbehalten.

Friederike Karoline Weißenborn, die Tochter eines Doctors der Rechte, war im Jahre 1692 zu Reichenbach geboren*) und scheint eine Bildung erhalten zu haben, welche über das damalige Bedürfniß des weiblichen Geschlechtes hinausging. Ihr Vater zog als Advokat

*) Wenigstens wurde bei ihrem Tode im Jahr 1760 ihr Lebensalter amtlich auf 68 Jahre angegeben. Die herkömmliche Annahme, sie sei im Jahr 1700 geboren, entbehrt einer solchen Beglaubigung.

nach Zwickau. Verwittwet, kränklich und grämlich scheint er mit den lebhaften Neigungen der phantasiereichen Tochter wenig sympathisirt zu haben. Wie der bedeutende Kunstberuf während der Jugendblüthe des Mädchens sich ausgesprochen, welche Kämpfe sie durchgemacht, was sonst ihr Leben bewegt haben mag, ist unbekannt, sie war 26 Jahre alt, als das häusliche Mißverhältniß einen heftigen Auftritt herbeiführte. Man erzählt, daß der von podagrischen Schmerzen aufgeregte Vater sie sogar habe züchtigen wollen, indem er aber die Thür verriegelt, sei das entschlossene Mädchen zum Fenster hinausgesprungen und nur durch die Gartenhecke vor einem tödtlichen Falle geschützt, dem väterlichen Zwange für immer entflohen.

Ein junger Mann aus Zwickau, Johann Neuber, der sie liebte, ging mit ihr, und beide schlossen sich der Spiegelberg'schen Comödiantenbande in Weißenfels an.

Neuber ist stets ein mittelmäßiger Schauspieler geblieben, sein hauptsächlichstes Fach wurde der Anselmo in der Stegreifcomödie, der alte Nachbar und Gevatter, dies bloße Bindungsmittel für die dramatische Handlung, aber er war ein verständiger, treuer Mensch. Die junge Weißenborn heirathete ihn und gewann sich den thätigsten, unverdrossensten Geschäftsgehülfen, wofür sie seinen Namen in die Kunstgeschichte gebracht hat.

Das Talent der Neuberin, ihre bessere Bildung, die energische Lebhaftigkeit ihres Geistes zeichneten sie auf glänzende Weise vor ihren Genossen aus. Sie trat bald

mit ihrem Manne zur Hoffmannschen Polnisch-Sächsischen Comödiantengesellschaft über, kam also in die Genossenschaft der besten Schauspieler jener Zeit, mit Kohlhardt, Lorenz u. A. Sie fand Gelegenheit, an den Höfen von Dresden, Braunschweig und Hannover französische Schauspieler zu sehen und war die Erste, welche es verstand sich den Vortrag des Alexandriners anzueignen und die feierliche Grazie ihrer tragischen Declamation nachzuahmen. Das gab ihren Rollen in der Haupt- und Staatsaction einen nobleren Anstrich*), ältere Bearbeitungen regelmäßiger Tragödien wie Roderich und Ximene nach Corneille, Regulus nach Pradon, erhielten durch ihr Spiel wieder Raum auf dem Repertoir und ihre Weise fand um so schnellere Nachahmung bei den Genossen, als sie in die Mode der Zeit schlug. Daneben zeigte sie in der Comödie und Stegreifposse Geist, Gewandtheit, Frische und humoristischen Uebermuth. Besonders gern spielte sie in Männerkleidern. Mochte es nun sein, daß dies ihrem entschlossenen raschen Geiste zusagte oder mochte es wahr sein, daß sie es aus Eitelkeit auf das besonders schöne Ebenmaaß ihrer Gestalt that. Sie war eine Blondine von regelmäßigen Zügen und feurigem unternehmendem Ausdruck. In Studentenrollen war sie außerordentlich beliebt.

*) Sie spielte Rollen wie die rasende Medea, deren im 1. B. S. 294 erwähnt ist, Kohlhardt den Kreon, Hoffmann Jason, Frau Lorenz Creusa.

Seltsamer Wechsel der Dinge, funfzig Jahre früher sah man nur Knaben in Frauenrollen, jetzt war es schon haut goût geworden Frauen in Knabenrollen zu sehen!

Als die Prinzipalin Hoffmann*) gestorben war und das Glück dieser Truppe zu wanken begann, hatte die Neuber schon einen großen Ruf und genoß der besondern Aufmerksamkeit des Braunschweig-Blankenburgischen Hofes. Sie schloß sich einer Theaterunternehmung des Caffetiers Wegner in Braunschweig an und ermuthigt von dem Hofe, der sich lebhaft für eine Reform der deutschen Kunst in französischem Geschmack interessirte, brachte die Neuber nächst dem Regulus auch den Brutus und Alexander in Bressands Uebersetzungen und den Cid in einer neuen Bearbeitung vom Kriegsrath Lange auf die Bühne.

Der Beifall, welchen sie bei diesen Unternehmungen vom Hofe und manchen literarischen Notabilitäten erhielt, begeisterte die kühne Frau für den Gedanken, das Werk der Kunstreform zur Aufgabe ihres Lebens zu machen. Sie entschloß sich daher mit ihrem Manne an die Spitze einer eigenen Truppe zu treten, mit welcher sie ihren Plan ins Werk zu setzen dachte.

Von Hoffmanns Truppe gewann sie die Familie Lorenz und die größte Schauspielercelebrität jener Zeit, Kohlhardt, den Rabener gleich vortrefflich im Tragischen wie im Komischen nannte, dessen Forcerollen der

*) Elensons und Haaks Wittwe.

Brutus und der Kranke in der Einbildung waren, dem auch die Darstellung der polternden Alten unvergleichlich gelang. Von einer Truppe aus den Rhein- und Maingegenden zogen Neubers brauchbare Talente heran, gewannen die Wittwe Gründler mit ihrer Tochter, den alten Denner und für einige Zeit die Familie Spiegelberg, welche sich in Weißenfels kaum durch besondern Schutz des Herzogs erhielt, und mit dieser neuen Truppe und einem Repertoir, auf welchem jene Alexandrinertragödien sich wie die weißen Raben ausnahmen, versuchten sie im Jahre 1727 einen Zug auf die Leipziger Ostermesse.

Der Beifall, den hier das Publikum den Vorstellungen zollte, war nicht von so entscheidender Wichtigkeit für die Ausführung und Dauer der Neuber'schen Pläne, als der Umstand, daß sie ganz in die Intentionen paßten, welche der Magister Gottsched, der Senior der poetischen Gesellschaft, zur Ausbildung der deutschen Sprache und Dichtkunst seit einigen Jahren hier mit Eifer verfolgte.

Sein Einfluß und der seines Anhanges war von großer Bedeutung. Er fand die Neuber bereit und willig in der Verfolgung ihrer Richtung auf seine Rathschläge einzugehen. Auf alle Weise suchte er sie daher zu fördern und zu heben, half ihr den Zeitpunkt des abgelaufenen Polnisch-Sächsischen Privilegiums zu nützen und es für sich und ihren Mann unterm 8. August 1727 zu erwerben.

So war diese wichtige Concession schon zum drittenmale in Frauenhänden, aber diese Letzte sollte die Ehre des Geschlechtes retten.

Leipzig diente von nun an über zehn Jahre der Neuber'schen Gesellschaft zum Standquartier — wie die Wandertruppen die Stadt zu nennen pflegten, welche ihren vornehmsten Stützpunkt abgab, — außerdem besuchte sie vornehmlich Dresden, Braunschweig, Hannover, Hamburg und Nürnberg. Der Antheil Leipzigs aber mit seinen Messen, welche ganz Deutschland in Zusammenhang mit dem, was hier die Bühne ausrichtete, erhielten, die Erinnerung, daß schon die erste namhafte Bewegung in Velthens Gesellschaft von hier ausgegangen sei, Gottscheds und seiner Schule eifriger Beistand, alles dies hob und trug vornehmlich die Bestrebungen der Neuber'schen Gesellschaft und gab ihren Reformen Kraft und Bestand.

Mit Recht hat Leipzig sich dadurch den Namen der Wiege der neuern Schauspielkunst erworben.

Gottsched und die Neuber schlossen sich um so aufrichtiger an einander an, da sie einander nothwendig waren, sie arbeiteten sich in die Hände, ja ihre Absichten ergänzten sich gegenseitig so vollständig, daß in ihren Wirkungen auf die Kunstentwicklung Eines von dem Andern gar nicht zu trennen ist.

Es war kein kleines Werk, das sie unternahmen, Gottsched beabsichtigte eine totale Umwälzung des ganzen theatralischen Zustandes. Die willkürliche Formlosigkeit

der Haupt- und Staatsaction, ihre ungenirten Sprünge in Ort und Zeit, sollten nun mit einem Schlage der französisch verstandenen Regel des Aristoteles von den drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung, weichen; der Reiz des Decorationswechsels — wie bettelhaft er auch oft beschaffen war — aufhören. Das bunte Durcheinander von Rede und Gesang, von ernsten und possenhaften Vorgängen sollte einer schulmäßigen Trennung der Gattungen unterliegen; der amüsante Wettstreit der Stegreifsprache verbannt, dagegen den Darstellern eine vom Dichter wohlerwogene und sorgsam gemessene und gereimte Rede in den Mund gelegt werden. Es waren, nach allen Richtungen hin, Extreme, welche der Schauspielkunst und dem Publikum damit zugemuthet wurden.

Gottscheds Bemühungen gingen nun zunächst dahin von den französischen Tragödien, welche für ihn den Inbegriff der anzustrebenden Vortrefflichkeit enthielten, Uebersetzungen zu schaffen, damit das Repertoir zu nähren, Publikum, Dichter und Schauspieler daran zu bilden, bis allmählig deutsche Originale, nach diesem fremden Geschmack, die Uebersetzungen ablösen könnten.

Die Neuber hatte die Ausführung dieses Planes bereits begonnen, und obschon sie selbst eine sehr gewandte Extemporantin war, und ihr das Memoriren so schwer wurde, daß es ihr selten vollständig gelang, obgleich sie deutlich voraussah, daß dieselbe Schwierigkeit

bei ihren Kunstgenossen ihr unsägliche Hindernisse bereiten werde, daß sie zudem mit diesen Reformen auf eine für sie nachtheilige Weise gegen den Volksgeschmack verstoßen werde — ging sie dennoch mit eben so viel Selbstverläugnung als Muth daran: den regelmäßigen, aufgeschriebenen Stücken die Repertoirherrschaft zu bereiten.

Dies künstlerische Bündniß Gottscheds mit der Neuber ist ein überaus wichtiger und folgenreicher Moment in der Entwicklungsgeschichte der Kunst.

Zum erstenmale wieder bemühte die Literatur sich ernstlich um die Förderung der volksthümlichen Bühne. Endlich war der Augenblick gekommen, wo die gelehrten Dichter die Bedeutsamkeit der Schauspielkunst begriffen und sich ihrer drastischen Wirkungen zu bemächtigen suchten; wo diese dagegen ihre natürliche Abhängigkeit von der Poesie wieder anerkannte und sich ihr mit allen Kräften hingab. Gottsched und die Neuber haben die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volksthümlichen Theater lag.

Der eigenthümliche Charakter der Neuber war ganz gemacht, ihr schwieriges Unternehmen durchzusetzen. Scharfsinnig, kühn, energisch bis zur Gewaltsamkeit, thätig bis zur Unruhe, eifrig und beharrlich bis zum Eigensinn, ehrgeizig und eitel, war sie fern von dem schmutzigen Eigennutze der gewöhnlichen Prinzipale; eher

zur Verschwendung oder doch zur Geringschätzung des Geldes geneigt, wo es die Verfolgung ihrer bessern Zwecke galt.

Schon aus diesen Eigenschaften ließ sich ihr rühmliches Leben und dessen trauriges Ende weissagen.

Eine glückliche Fähigkeit besaß sie, Talente zu erkennen, an sich zu ziehen und zu bilden. In den ersten zehn bis funfzehn Jahren thaten sich bei ihrer Truppe folgende Talente hervor: Kohlhardt, Lorenz und dessen Frau, die Gründler mit ihrer Tochter und Philippine Tummler, Schröter, Jakoby, Weise, Winzinger, Klotsch, Steinbrecher, Meyer, Antusch, Uhlich, Schubert und Wolfram, letztere drei von wissenschaftlicher Bildung. Türpe, ein besonders geschicktes Nachahmungstalent, der nebenbei den Franzwein liebte, wie Neuber von ihm sagte. Fabricius, der Kohlhardt in polternden Alten nachahmte und Bediente gut spielte. Eine der wichtigsten Stützen ihres Unternehmens aber gewann sie 1728 in dem fünfundzwanzigjährigen Studenten Gottfried Heinrich Koch. Zu arm, seine Rechtsstudien in Leipzig fortsetzen zu können, hatte er schon den verzweifelten Entschluß gefaßt, sich bei der sächsischen Reiterei anwerben zu lassen, als die Erscheinung der Neuber'schen Truppe die Neigung zur Bühne in ihm weckte und die mannichfachsten Fähigkeiten dafür in ihm entdecken ließ.

So lange die französische Declamationsmanier für

musterhaft galt, genoß er den Ruhm eines vortrefflichen tragischen Helden, selbst Lessing, in seiner Jugend, bewunderte ihn; die dauerndste Anerkennung aber gewann er sich in Charakteren der Moliere'schen Lustspiele, in Crispinen, Bauern und in sogenannten Mantelrollen, d. h. solchen, welche auf der französischen Bühne die maskenartige Tracht mit einem kleinen Mantel beibehielten. Es waren Bediente, die Sganarells, Mascarills u. dgl., welche Moliere selbst gespielt hatte. Als die Neuber'sche Truppe 1736 und 37 in Straßburg spielte, sah er den dortigen französischen Schauspielern ihre Spielart glücklich ab. Nächstdem daß er also einer der ersten Schauspieler der Truppe wurde, unterstützte er das Repertoir als Schriftsteller, bearbeitete, richtete die Stegreifstücke zu, dialogisirte, übersetzte und brachte mehrere selbständige Stücke auf die Bühne. Noch mehr, er malte auch Decorationen und Neuber rühmt in seinen Briefen an Gottsched wiederholt seinen Fleiß und seine Geschicklichkeit *). Daß Koch, bei seiner wissenschaftlichen Bildung und schnell entwickelten Einsicht, also eine Art von Factotum der Trupp ewerden mußte, **) war natürlich.

*) 1731 schreibt er aus Nürnberg: „Koch malt erschrecklich und künftige Michaelismesse werden wir unsere Schaubühne mit lauter neuen Verwandlungen ausputzen."

**) 1737 heirathete er die Schauspielerin Buchner, die sanfte und zärtliche Liebhaberinnen spielte.

Im Jahre 1730 kam Johann Friedrich Schönemann von der Förster'schen Truppe zur Neuber. Er war ein Harlekinspieler, der sich nun für die französischen Bedienten — die im Grunde alle aus dem Arlequin hervorgegangen sind — ausbildete. Seine junge Frau spielte zärtliche Liebhaberin.

Im nächsten Jahre trat Suppig, ein Dresdener, zur Neuber; gerade als sie in Nürnberg sehr verlegen um die Besetzung des Liebhaberfaches war. Er schwang sich in kurzer Zeit zu einem der berühmtesten Schauspieler im Trauer- und Lustspiele auf, bewegte sich auch mit Glück in der neuen Rollengattung der Chevaliers und Stutzer. Leichtes und fertiges Memoriren zeichnete ihn aus, eine Eigenschaft, die durch die Verwöhnung des Extemporirens, bis gegen das Ende des Jahrhunderts hin, selten und rühmenswerth blieb.

Karl Gottlob Heydrich, der späterhin als Liebhaber in den Wiener Stegreifspielen berühmt wurde, kam erst 1738 zur Neuber. Er war ein Jenenser Student der Medicin, sein schöner Wuchs, sein guter Anstand und einschmeichelndes Benehmen machten ihn früh beliebt. — Eine Reihe von Talenten, welche weiterhin stets an der Spitze der Fortentwicklung standen.

Die Verbesserung ihrer Kunst begann die Neuber ganz einfach und verständig mit dem Nächstliegenden. Sie hielt auf Fleiß und Pünktlichkeit bei Proben und Vorstellungen, führte Ordnung und ehrbares Ver-

halten bei ihrer Gesellschaft ein. Die unverheiratheten Schauspielerinnen nahm sie in ihr Haus, sie waren ihre Pflegetöchter, die unverheiratheten Männer ihre Kostgänger. Eine Einrichtung, welche der Oekonomie wegen, wohl auch bei andern Truppen eingeführt war*), die aber von der Neuber benutzt wurde, dem unseligen Hange der Schauspieler zum Wirthshausleben zu steuern und eine moralische Zucht über die jungen Leute auszuüben, in der sie keinesweges gelind verfuhr. Liebschaften der jungen Mädchen bei ihrer Gesellschaft überwachte sie mit Argusaugen und trieb die jungen Leute unnachsichtig auseinander oder in die Ehe. Dies erzeugte aber auch ein förmliches Familienleben, in welchem die Berufsthätigkeit ein wärmeres Interesse, ein genaueres Verständniß gewann und nicht wenig dazu beitrug der ganzen Gesellschaft die Begeisterung der Prinzipalin für die neue Wendung ihrer Kunst einzuimpfen. Dazu mußten die Frauen an den Costümen sticken und nähen helfen, die Männer, etwa wie Koch beim Decorationswesen, oder bei den Schreibereien und den tausenderlei Besorgungen, welche die Theaterpraxis fordert, behülflich sein. Kurz dies patriarchalische Bandenleben, durch die Absonderung von der bürgerlichen Gesellschaft nur noch enger zusammengedrängt, wurde, in solcher Weise gelenkt, die

*) Auch bei Wanderbühnen noch heutigen Tages besteht.

zuverlässigste Pflanzschule für die künstlerische und sittliche Verbesserung des Standes.

Dem Repertoir wurde natürlich die größte Sorgfalt gewidmet. Die Alexandrinertragödie konnte nur äußerst langsam eingeführt werden. Wenn auch das Beispiel und die Leitung der Neuber bald eine ziemlich übereinstimmende Handhabung der neuen Manier bei ihrer Gesellschaft herstellte, auch die Beschwerlichkeit des wörtlichen Memorirens, wenigstens bei den jüngeren Mitgliedern allmählig überwunden wurde, so war in den verschiedenen Städten das Publikum keineswegs gleich bereit, die neue Gattung zu goutiren.

In Hamburg hielt es z. B. schwer damit, und doch mußte diese reiche Stadt als wichtiger Stützpunkt für die Truppe dienen. Erst 1730 wagte sich hier die Neuber mit ihren Tragödien hervor, obschon sie diese Stadt schon seit zwei Jahren regelmäßig besuchte. „Die Verse gefallen“, schreibt Neuber an Gottsched, „aber man klagt über eine gewisse unbekannte versteckte Dunkelheit, welche verursacht, daß der Zuhörer nicht sogleich Alles verstehen kann, was gesagt wird; man muß Geduld haben, mit der Zeit wird sich's geben.“

So mußten also, zwischen den Tragödien, wieder Vorstellungen mit allerlei Schaustückchen, Lokalspäßen und marktschreierischen Ankündigungen gegeben werden um die Existenz zu sichern. Im nächsten Jahre schien Neubers Vertrauen gerechtfertigt, er schrieb: „Unsre

Comödien und Tragödien haben noch so ziemlich Zuschauer. Die Mühe, so zu Verbesserung des Geschmackes angewendet wird, scheint nicht gar vergebens zu sein. Es finden sich auch allhier verschiedene bekehrte Herzen. Leute, denen man es fast nicht hätte zutrauen können, sind nunmehr Liebhaber der Poesie geworden und Viele finden an den ordentlich gesetzten Stücken ein gutes Belieben." Die Freude dauerte aber nicht lange, je länger je mehr stieg in Hamburg der Widerwille gegen die langweiligen Stücke und die platt und holpricht übersetzten Verse, man bestand auf die grelle bunte Haupt- und Staatsaction und auf die alte Possenreißerei, was die Neuber förmlich in Verzweiflung brachte.

Aus Hannover schrieb Neuber im selben Jahre: „Hier habe ich bessere Kenner von deutschen Trauerspielen angetroffen, als ich vermuthen können. Es sind in etlichen Jahren sehr viele Comödianten hier gewesen, worunter auch sonderlich die Braunschweigischen mit dem berühmten Harlequin Müller zu rechnen; diese alle haben hier die Leute so satt gemacht, daß sie bei unserm Anfang gar sparsam kamen, dabei haben jene auch eine schöne Lebensart geführt, so daß man uns nicht eines Thalers Werth ohne Geld vertraute. Da wir aber unsre sogenannte Verse-Comödien anfingen und die neuen Kleider anzogen, kam es bald anders. Die zur hiesigen Landesregierung bestellten Geheimen-Räthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die Uebrigen vom

Adel und alle Vornehmen bald nach, und nun gesteht jedermann, sie haben dergleichen noch nie gesehen. Hingegen der Pöbel, welcher den vorigen Comödianten Nahrung gegeben, kann sich noch nicht darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat grobe Possen zu machen."

Aus Nürnberg, wo Neubers **1731** in dem alten offnen Theater der Meistersänger und Bürgercomödianten spielten, schrieb er: „Da wir die Woche nur zweimal agiren, und leicht durch das garstige Wetter auch ein Tag verdorben wird, so habe ich erst die Zeit abwarten müssen bis ich erfahren, ob es möglich sei, den Hiesigen einen Geschmack von unseren Schauspielen beizubringen. Das hat nun anfänglich bei den Meisten gar nichts heißen wollen, wenn gesagt worden: eine Comödie von lauter Versen. Nunmehr sind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen und bekommen viel Lust, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu lesen. Unser erstes Stück war der Cinna; da fügte sich's so glücklich, daß der Uebersetzer, Herr von Führer, selbst einen Zuhörer abgab, welcher jetzo hier der vornehmste Rathsherr ist und Castellan genannt wird. Er wohnt auf dem hiesigen Schlosse und hat durchgängig das große Wort zu sprechen. Dieser Patriot hat uns durch seinen Beifall guten Nutzen geschafft und wenn es so fortfähret, wie es jetzo stehet, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Versen werden. Am meisten bedaure ich, daß ich

nicht so viel Stücke habe, als nöthig sind: keine Andre als solche aufzuführen."

Und dies war das andere bedeutende Hinderniß. Wo die Vorstücke größeren Beifall fanden, wie an den braunschweiger Höfen, denen die Truppe nach Blankenburg und Wolfenbüttel folgte, in Straßbnrg, Frankfurth a/M., Kiel u. a. O. war der Mangel an Stücken Schuld, daß der errungene Vortheil nicht verfolgt werden konnte und doch immer die alten Improvisationen oder Halbimprovisationen der Hauptbestand des Repertoirs blieben. So viele Mühe sich auch Gottsched gab in seinem Kreise zu Uebersetzungen und Originalen anzuregen, so langsam gingen doch die Resultate ein. Neuber ließ sie sich Actweis schicken, um so rasch als möglich die Aufführung vorbereiten zu können und bat und trieb und drängte in all seinen Briefen darum.

Man glaubt es kaum, welch eine beharrliche, unverdrossene Mühe Neubers und ihre Truppe an die Verbesserung ihrer Aufführungen setzten. An den Versen der längst gegebenen Stücke wurde unabläßig geändert und gebessert, ja wenn neue, bessere Bearbeitungen erschienen, so scheute man selbst die kaum zu überwindende Arbeit des Umstudirens nicht.

Auch in dieser Epoche blieb die dramatische Literatur an Eifer und Thätigkeit hinter der Schauspielkunst zurück.

Wie gering war die Ausbeute der Production im neuen französischen Geschmacke an Uebersetzungen und

Originalen, welche Neubers von 1727 bis 1740 aufführen konnten! Folgende Stücke waren es, welche die Bahn der Reform gebrochen: Regulus, Brutus, Alexander von Bressand, der Cid vom Leipziger Bürgermeister Lange, der zweite Theil des Cid von Magister Heynitz, Cinna von Führer übersetzt. Die Liebe in den Schäferhütten, ein Original von Picander (Henrici), Sancio und Senilde von Koch. aus einer König'schen Oper, in Alexandrinern verfaßt, Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt, ein Original von Koch. Racine's Iphigenia in Aulis von Gottsched, Racine's Berenice von Pandcke übersetzt. 1731 erschien die vielbesprochne Tragödie „Der sterbende Cato," welche Gottsched aus den Originalen des Addison und des Deschamps, wie seine Schweizer Gegner sagten, mit Kleister und Scheere zusammengebracht hatte, die aber dennoch, unterstützt von Kohlhardts trefflichem Spiele in der Hauptrolle, große Sensation auf der Bühne machte und binnen fünf und zwanzig Jahren zehn Auflagen erlebte.

Ferner wurde aufgeführt: Ulyßes von Ithaka, ein Orginal von Ludwig, die Horacier und Timoleon, Originale von Behrman, die Horacier von Corneille, Cajus Fabricius nach einer Dresdener Oper vom Magister Müller verfertigt, der Tod Cäsars, ein Original von Koch, Voltaire's Brutus und Alzire, Racine's Britanicus, Phädra und Essex, alle von

Stüven übersetzt, Mithridates von Prof. Witter in Straßburg, Polheukt von Frau Dr. Link, Cornelia von Gottsched's Frau, Voltaire's verschwendrischer Sohn von Koch übersetzt und das Erstlings-Original von Elias Schlegel: Die Geschwister in Taurien.

Nimmt man, daß unter diesen 27 Stücken 15 bloße Uebersetzungen, die andern Bearbeitungen waren, oder wenn auch selbständige Dichtungen, sich doch entschieden an vorhandene Originale anlehnten, so erscheint, für eine dreizehnjährige Arbeit der dramatischen Literatur, die Ausbeute gering genug.

Die Comödien Moliere's und seiner Nachfolger hinzugerechnet, reichte das Alles doch für die Bildung eines total neuen Repertoirs von regelmäßigen Stücken nicht zu; wenn anders das Publikum überall ein solches geduldet hätte. Haupt- und Staatsactionen und Burlesken mußten also fortwährend gegeben werden. Aber die Neuber brachte einige Ordnung hinein, reinigte die Possen vom ärgsten Schmutz und Pöbelwitz, erfand selbst Stegreifscenarien, schrieb Vorspiele, Festgedichte, selbst umfangreiche Stücke, in denen sie zum Theil dem schaulustigen Geschmacke der Menge fröhnte, um diese für ihre ernsteren Unternehmungen zu gewinnen*).

*) In der Wiener deutschen Schaubühne ist ein fünfaktiges Lustspiel in Versen „Das Schäferfest oder die Herbstfreude“ und eine Bearbeitung vom Leben ein Traum abgedruckt.

Lessing sagt davon: „Man müßte sehr unbillig sein, wenn man dieser berühmten Schauspielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunst absprechen wollte. Sie hat männliche Einsichten; nur in einem Artikel verräth sie ihr Geschlecht. Sie tändelt ungemein gerne auf dem Theater. Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Verkleidung, voller Festivitäten, wunderbar und schimmernd. Vielleicht zwar kannte sie ihre Herren Leipziger und das war vielleicht eine List von ihr, was ich für Schwachheit an ihr halte."

Dem Costüm widmete sie große Sorgfalt. Sie war nicht geneigt so weit zu gehen als Gottsched, dem die französische und Opernbühne darin musterhaft erschienen, es verlangte; ihre Geldmittel verwehrten es ihr, und bei der allgemein herrschenden Unwissenheit über die Kleidertrachten andrer Zeiten nnd Völker, hielt sie es vernünftigerweise für überflüssig die bestehenden Costümconventionen zu überschreiten. Der Phantasie der Zuschauer war für's Erste damit volles Genüge gethan. Aber sie brachte Ordnung und Uebereinstimmung, Reinlichkeit und Solidität in die Theaterkleidung. Sie schaffte den sinn- und geschmacklosen Trödelputz ab, litt goldpapierne Kronen, Sterne, Harnische und Manschetten nicht mehr, hielt auf genaue Beobachtung der eingeführten Costümconventionen, auf die Bezeichnungen der Ranges- und Standesunterschiede, und so konnte mit Wenigem viel ausgerichtet werden. Die kluge Rücksicht, welche sie,

gleich 1728, dem Dresdner Oberceremonienmeister von König erwies: in Leipzig seine Bearbeitung der Bressand'schen Uebersetzung des Regulus einstudiren zu lassen, brachte ihrer Garderobe die erste Verbesserung, denn König, um seiner elenden Bearbeitung aufzuhelfen, schickte ihr das Costüm dazu aus der Königlichen Garderobe. Diese glänzende Ausstattung, die daraus entstehende und von Gottsched sorgfältig verbreitete Meinung: daß der Hof, der seit August des Starken Thronbesteigung nur italienisches und französisches Schauspiel hielt, sich für die französische Reform des deutschen interessire, verschaffte nebenher dem Stücke, das in Paris durchgefallen war, in Leipzig große Aufmerksamkeit und die ganze Gattung faßte dadurch festen Fuß.

Uebrigens behielt das Costüm auch bei der Neuber die alten Normen. Die drei Klassen der römischen, türkischen und modernen Tracht und deren phantastischer Aufputz, blieben bestehen; aber die beiden ersten Klassen waren noch dürftig versorgt und so wurde in die dritte erstaunlich viel hineingezwängt. Die gepuderte Frisur, der Reifrock bei den Frauen, Sammethosen und Schnallenschuh bei den Männern waren unerschütterliche Grundlagen aller Theaterkleidung, und Kohlhardt erschien als Cato sowohl, wie als König im Schlaraffenlande mit Perrücke und Zwickelstrümpfen.

Wie sorgfältig aber die Neuber in den theatralischen Anordnungen im Allgemeinen verfuhr, geht aus einem

Briefe hervor, den sie 1735 aus Braunschweig an ihren Gönner Gottsched schrieb „Ew. H. habe auch zu berichten daß wir morgen, mit großer Pracht und Herrlichkeit auf dem großen Operntheater, Ihrem Fleiße zu Ehren, den Cato vorstellen werden, unter lauter angezündeten Wachslichtern durch das ganze Theater und der Musik von der ganzen Herzoglichen Hofcapelle, welche sich auch mit einer besondern Trauer oder sanften Musik zwischen dem vierten und fünften Acte, auf unser Ansuchen hören lassen, auch im übrigen, vor und nach, die ganze Musik, dem Stücke gemäß, einrichten wird. Dieß ist also die erste Ehre, die dero Fleiße auf solche Art hat geschehen können und ich habe, aus Hochachtung gegen dero gütiges Andenken, dieses Stück zu diesem Hoffeste vorgeschlagen, damit meine herzliche Freude über die Früchte dero Fleißes zuerst Ihnen, hernach mir, gewidmet werde. Wir werden nichts ermangeln lassen an allen prächtigen Zubehörungen, und werden sowohl Herrn Catos als Cäsars Gefolge in gehöriger Anzahl erscheinen lassen; dazu durch den Hrn. General-Adjutanten die Soldaten schon bestellt und alle von ebener und gleicher Länge, nebst ihren Unterofficieren ausgesucht worden. Ihre Köpfe und Füße sollen so rein und ordentlich geputzt sein, als ob sie an einen fremden Herrn in ihrer größten Reinlichkeit und Ordnung sollten verschenket werden. Ich will recht groß thun!“

Das allerwichtigste Resultat aber der Neuber'schen Bestrebungen und des Gottsched'schen Einflusses war, daß

die ersten bestimmten künstlerischen Grundsätze, daß Regel und Mustergültigkeit in die Schauspielkunst kam und dadurch eine Uebereinstimmung, ein Styl, kurz die erste Schule.

Natürlich muß es früher auch schon Regeln und gemeinsame Beobachtungen in der Schauspielkunst gegeben haben, vermuthlich herrschten sogar viel peinlichere Förmlichkeiten neben der wildesten Willkür, aber die englische Manier, die Basis der bisherigen Spielweise, war so ganz aus der Schattenseite des Volksgeschmackes, aus dem Hange zum Grellen, Uebertriebenen, Ungeheuerlichen hervorgegangen, daß ein System darin nicht zu finden und die Verwilderung unausbleiblich war.

Ganz anders verhielt es sich mit dieser Neuberischen oder Leipziger Schule.

Sie ging nicht aus dem Volksgeschmack hervor, sie ruhte, in dem was wesentlich neu an ihr war, auf Nachahmung der gelehrten französischen Tragödie. Sie wechselte mit ihrem Vorbilde nicht nur die Nationen, indem sie die ursprünglich englische Manier durch die neue französische stürzte, sondern sie wechselte auch das Prinzip, sie brachte statt des volksthümlichen, das gelehrte Drama wieder zur Theaterherrschaft. Was den schlesischen Dichterschulen nicht gelungen war, das erreichte jetzt die Gottsched'sche, nämlich: literarischen Einfluß wieder auf die Bühne geltend zu

machen. Dazu war die **tragédie classique**, welche als Muster geboten wurde, von einer systematisch ausgebildeten Schauspielkunst vertreten, ihre Nachahmung brachte zum erstenmale bestimmte Grundsätze und eine methodische Befolgung derselben zu uns.

Gottscheds Verdienst um diese erste Schule darf nicht verkleinert werden. Abgesehen davon, daß sein Sammlergeist zuerst Licht und Uebersicht in das chaotische Durcheinander der dramatischen Literatur brachte, war ein solcher hartnäckiger Verfechter des bloß Regelrechten für die ausgeartete Bühne das dringendste Bedürfniß. Die diplomatische Geschicklichkeit, mit welcher er sich in gewissen literarischen Kreisen eine diktatorische Stellung verschafft hatte, kam nun auch der Schauspielkunst zu gut; seine Empfehlung brachte sie wieder zu Ehren. Er begeisterte die dichterische Jugend wieder für die reale Bühne; alles was bis 1750 einigen Namen in der dramatischen Dichtkunst erwarb, ging von Leipzig aus und gehörte, wenigstens Anfangs, zu Gottscheds Schule. Wenn auch seine, seiner Frau und seiner Schüler Arbeiten keinen dauernden Werth hatten, so halfen sie doch dem augenblicklichen Bedürfniß ab. Schon Elias Schlegels Schularbeiten brachte er auf die Bühne und erhob und pflegte dessen Talent und Ruf auf das angelegentlichste. Seinen Anregungen ist es doch auch zu danken, daß Gellert für das Theater schrieb und den ersten ächt-deutschen Ton wieder auf der Bühne verneh-

men ließ. Seine kritische Autorität trat für die Schauspielkunst in die Schranken, verfocht ihre höhere Berechtigung gegen die bevorzugte Oper bis zur Athemlosigkeit. — Mag daher immerhin Gottsched, als Repräsentant des zopfigen Formalismus und einer französirten afterwitzigen Kritik, mit Recht verschrieen sein, um die deutsche Dramatik hat er sich Verdienste erworben, die in der dankbaren Anerkennung der Schauspielkunst nie erlöschen dürfen.

Was die Neuber anstrebte war ebenso wenig das vollkommen Richtige und Schöne, es war eine modische und blendende Affectation, welche ihre Schule vertrat, aber diese Durchgangsform war eine nothwendige für die Schauspielkunst, um ihr Maaß und Bestand zu geben. Ja es war ein Glück, daß die Neuber ebenfalls beschränkt genug war, für das Zunächstzuthuende so begeistert zu sein, als ob es ewige Dauer haben sollte; wie würde sie sonst so beharrlich gewesen sein?

Die Leipziger Schule machte der ausschweifenden Willkür, wie der marionettenhaften Förmlichkeit der Haupt- und Staatsactionenmanier ein Ende und stellte dafür Maaß und Regeln auf, die zuletzt doch ihren Quell in den ewigen Schönheitsgesetzen der Antike hatten, wie sehr sie auch durch die höfische Eleganz der Franzosen verunstaltet waren.

Der Vers wurde wieder für die edle und poetische Ausdrucksweise anerkannt. Freilich war es der gereimte

Alexandriner, der zur Herrschaft kam, eine Versart, die einer ungezwungen natürlichen Behandlung die größten Schwierigkeiten entgegenstellt. Die Schauspieler, glücklich genug, den Rhythmus begriffen zu haben, wußten sich nun auch etwas damit die Skansion recht hörbar zu machen, den Abschnitt in Mitte des Verses, das Reimgeklingel am Ende hervorzuheben, und so bekam die Rede eine wiederkehrende Modulation, eine gesangartige Monotonie. Indessen war es immerhin ein großer Fortschritt, daß das wilde Gekreisch, das bollernde Pathos und die dürre Trockenheit, die sich bisher im tragischen Ausdruck abgelöst hatten, nun vermittelt und eingeschmolzen in das sichre Bett des Verses, zu ebenmäßigem Wellenschlage geleitet waren. Das Gefühl für Rhythmus, diese künstlerische Grundbedingung, war doch erworben. Die französirte Deklamation, ihr outrirtes Pathos mit den lange vibrirenden Ach's und O's, war der bisherigen Manier auch noch ähnlich genug, um Schauspieler und Publikum leichter für die neue Schule zu gewinnen, die in der Affektation doch wenigstens Ebenmaaß zeigte.

Ebenso war es bei der plastischen Darstellung. Die Grazie wellenförmiger Bewegungen, Erhabenheit des Anstandes, Großartigkeit der leidenschaftlichen Gestikulation lag in der Intention, aber es war Alles wie vom Balletmeister zugestutzt, Alles geziert und auf's Aeußerste übertrieben. Der Schritt war wie nach dem Takt bemessen. Nur ein Fuß trug die stehende Gestalt, der

andre war im coupe-pied mit der Spitze nur aufgestellt. Arme und Hände machten keine andre als gewundene Bogenbewegungen und fuhren im Pathos völlig aus dem Gleise der Natur. Die Arme sägten durch die Luft, die Hände wurden wild geschüttelt, der Schritt spreizte sich und der Oberkörper wand sich vorn und hinten über. In diese neue Manier konnten die alten Actiones, der steif mechanische Anstand, so wie die rasenden Verrenkungen der Leidenschaft sich bald bequemen und auch das Plastische der Darstellungsweise gewann also Uebereinstimmung und Rhythmus.

Die Leipziger Schule vermittelte den bequemsten Uebergang zu besseren Kunstformen, wenngleich sie selbst nichts weniger als musterhaft war. Alles geschah nach dem höfisch französischen Maaße, Deklamation, Gestikulation, Stellungen, Anordnung, Gruppirung — natürlich, gab es doch auch für das dramatische Gedicht kein andres Maaß — aber es war damit doch irgend eines gefunden.

Vergessen dürfen wir auch nicht, daß der durch das ganze Theatercostüm herrschende Typus der französischen Hoftracht viel dazu beitrug, diese Darstellungsmanier unverrückt im Geleise der Versailler Affektation zu erhalten, daß die Helden den Galanteriedegen, den dreieckigen Hut in der Hand oder unter dem Arme trugen, die Reifröckigen Heldinnen, wenn der Fächer gegen die allzutragischen Situationen verstieß, doch ein wehendes Schnupf-

tuch in der Hand hielten, sie mochten nun Alzire, Phädra oder Berenice vorstellen.

Auch daß die Tanzkunst damals noch so eng mit der Schauspielkunst verschmolzen war, macht uns diese Epoche erklärlich. Die Ballette in den Haupt- und Staatsactionen und als Zugabe zu den Comödien, machten fast alle Schauspieler zu Tänzern und das Tänzerhafte galt damals überhaupt für das Ideal des Anstandes.

Natürlich ging dieser französische Styl auch auf die Darstellung des Lustspiels über; bewegte sich dies doch nur in den Uebersetzungen Moliere's, Legrands, Regnards u. s. w. Aber hier wich die Leipziger Schule doch von der sklavischen Nachahmung ab. Unwillkürlich wurde das Spiel hier lebenswärmer und natürlicher, denn die Charaktere forderten mehr zur Nachahmung der Wirklichkeit auf. Die extemporirte Spielweise übertrug sich auf die feinere Comödie, das Unvermittelte, Augenblickliche des Ausdrucks machte sich geltend und so diente die französische Schule im Lustspiele wesentlich nur zum Corr領ctiv der bisher herrschenden Rohheit.

Wir werden sehen, wie schnell so aus der französischen Comödie eine eigenthümlich deutsche Spielweise hervorging.

Dies waren die wichtigen Verwandlungen, welche die Neuber in der Schauspielkunst herbeiführte, dies die Resultate ihrer wirklich aufopfernden Beharrlichkeit. Ueber die Schwierigkeiten, dem neuen poetischen Ge-

schmack Eingang zu verschaffen, haben uns schon einige briefliche Mittheilungen Neubers an Gottsched belehrt. Diese Schwierigkeiten mehrten sich in dem Maaße, als die Neuber ihren Repertoir-Reformen Ausdehnung gab; aber sie hielt ihnen Stand. Schon 1731 schrieb Neuber aus Nürnberg an Gottsched: „Vielleicht würden wir etliche Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeschmackte Modestücke aufführten; da wir aber einmal was Gutes angefangen, so will ich nicht davon lassen, so lange ich noch einen Groschen daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben!"

Welcher Theaterdirector in unsrer Zeit möchte wohl diese aufopfernde Entschlossenheit nachahmen? und doch war des guten Neuber Verhalten nur ein Reflex der großartigeren Selbstentäußerung, welche seine Frau noch vier Jahre später kund gab, als sie schon in sehr bedrängter Lage war.

Der vorerwähnte Prinzipal Müller hatte sich nämlich 1733, nach dem Tode Augusts des Starken, auf den Grund, daß er ein Schwiegersohn der Elenson sei, das sächsische Previlegium verschafft, ehe noch das Neuber'sche erneuert war; ja sogar das Theater im Leipziger Fleischhause war ihm zugesprochen worden, das Neubers sich dort eingerichtet hatten.

Vergeblich supplicirten sie gegen diese Gewaltsamkeit beim Könige, erboten sich, dem Müller die ausschließliche Aufführung aller Stücke mit Harlekinslustbarkeit zu über-

lassen und führten an: „Unsre Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen in unsern Vorstellungen die strengste Moral beyzubehalten, alle leere Possen und unehrbare Zweydeutigkeiten zu vermeiden und welches der eigentliche und vernünfftige Endzweck des Schau-Platzes sein soll, die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reitzen als solche zu verbessern."

Auf dieses Argument der Sittlichkeit hatte sich bisher noch kein Prinzipal gestützt, sie hatten immer nur „Ergötzlichkeit und contentement" verheißen. Die Neuber war die erste, welche die Bedeutung der Bühne tiefer faßte und in ihrem Eifer so weit ging in dieser Supplik zu behaupten: „Diese Bemühung sei dem gemeinen Wesen nicht anders als zuträglich und verdiene unter den Polizeisachen allerdings ihren Platz."

Ferner gab sie an, „daß ihre Gesellschaft aus lauter Landeskindern bestehe, welche vor Ergreiffung dieses metier ihre Studien excoliret, und nicht nur mit einem rohen Vorsatz und aus Trieb zu einer unbändigen Lebens-Art, sondern mit Ueberlegung sich in dergleichen Societaet begeben."

Alles war umsonst. Auch eine poetische Epistel der Neuber an die Königin fruchtete nichts, sie mußten ihr Theater gegen eine bloße Entschädigung der daran gewandten Kosten, dem Harlekin räumen und waren damit eine Zeit lang aus Leipzig, ihrem Standquartier und wichtigsten Stützpunkte verdrängt. Die Müller'sche Truppe,

bei welcher sich der beliebte Harlekin Kirsch befand, hatte sogar die Ehre, 1734 vor dem Hofe zu spielen. Seit 40 Jahren die erste deutsche Truppe wieder, denn so lange hatte der Hof nur französische und italienische Comödien gesehen. In einer Bude vor dem Grimma'schen Thore faßte die Neuber wieder zeitweilig Fuß und erst nach mehrjährigem Prozesse und sehr bedeutender Einbuße an Geld und Ansehn konnte sie in Quandts Hofe auf der Nicolaistraße, dann im Blumenberge ihre Bühne wieder aufschlagen.

Während dieser Zeit der Bedrängniß schrieb die Neuber im Februar 1735 aus Braunschweig, da die Wiedereinrichtung ihrer Leipziger Bühne beginnen sollte: „Ich bin nichts, oder doch nicht viel nütz bey solchen Sachen. Ich bin zu Hug und verderbe oft mit meiner Geschwindigkeit mehr, als man hernach gutmachen kann. Mit einem Worte, zum Handeln und Bauen habe ich weder Verstand noch Geduld genug. Noch zur Zeit habe ich mir selbst noch wenig gut machen können, ich versichre aber, daß ich bei dieser Gelegenheit, in allen Stücken, sie mögen Namen haben, wie sie wollen, auf den rühmlichsten und besten Nutzen der gesammten deutschen Gesellschaft*) denke, und ohne derselben etwas Gutes zu stiften, meinen eignen Vortheil nicht einmal annehmen noch suchen werde. Leipzig und mein Vortheil allein

*) sie meint das gesammte Deutschland

sollen nichts für mich seyn, wofern nicht auch eine feste Grundstufe für die deutsche Gesellschaft mit kann gebauet werden. Vielleicht scheint es jetzt noch als eine Vermessenheit, daß ich mich dazu verbinde, und wer kann wissen, ob das Glück auch für mich aufbehalten ist, es auszurichten? Aber ich will doch auch nichts haben, wenn jenes nicht geschehen kann. Man muß zuweilen auch mit einem kleinen Eigensinne geharnischt seyn."

Es war also der Neuber klare bewußte Intention, ihr Glück und Leben an den Fortschritt der deutschen Kunst zu setzen, und sie hat es mit einem Opfermuthe durchgesetzt, der noch keinen Nachahmer gefunden hat; der auch die Verdächtigung: als sei im Grunde doch nur Speculation und finanzielle Berechnung der Antrieb zu ihren Reformen gewesen, im Hergange ihres Lebens tief beschämt.

Mit tausend Widerwärtigkeiten, Anfeindungen der Prinzipale alten Styles, mit der Gleichgültigkeit des Publikums gegen ihre Bestrebungen und den daraus entstehenden Geldverlegenheiten, schlug sie sich von Stadt zu Stadt. Nur einen Beschützer fand sie, der in ihre Begeisterung einstimmte, es war der Herzog Karl Friedrich von Schleswig-Holstein. Er ertheilte Neubers 1736 das Patent als Hofschauspieler, gab ihnen Rangordnung der Hofcapelle gleich, befreite sie von allen Abgaben und gewährte ihnen auf jeden Umschlag in Kiel — ein jährlicher großer Markt — 1000 Thlr. Zuschuß. Ja so

groß war seine Leidenschaft für das Theater der Neuber, daß er selbst einige Male auf ihrer Bühne mitspielte. Natürlich beeiferte sie sich, einem solchen Gönner sich ergeben zu zeigen. Im Jahre 1738 feierte sie seinen Geburtstag z. B. durch eine solenne Vorstellung des Polyeuct, wozu sie von Adam Scheibe Ouvertüre und Zwischenakte hatte componiren lassen. So weit war bis dahin die Sorgfalt für die musikalische Unterstützung des Trauerspieles noch nicht getrieben worden.

Die Protection des Herzogs konnte gleichwohl Neuber's nicht völlig über Wasser halten, er schreibt am 2. Mai 1736 aus Lübeck: „Wir müssen uns genügen lassen, daß wir auswärtig, obgleich kümmerlich, doch etwas in der Fortsetzung unsers angefangenen Werkes verrichten können. Jederman sieht, wie gern wir hierin was Gutes thun wollten, wenn wir könnten, und uns nur nicht das niederträchtige Geldvermögen hinderte. Es ist nun so und nicht möglich zu ändern, bis Zeit und Glück dazu kommt."

Das Glück kam nicht, aber der Neuber Entschlossenheit stieg, und eine öffentliche thatsächliche Manifestation sollte der Welt zeigen, daß an eine Umkehr auf ihrem Wege nicht zu denken sei.

Gottsched, dem die Abschaffung der Stegreifstücke zu langsam vor sich ging, hatte sie dazu bewogen. Er erkannte sehr richtig in der lustigen Person, dem Harlekin, den Mittelpunkt und Lebensnerv des ganzen

alten Comödiantenwesens und daß mit Verbannung des maskenhaften Spaßmachers auch die Regellosigkeit und Willkür aufhören werde. Er veranlaßte daher die Neuber, den Harlekin auf ihrer Bühne mit einem Streiche abzuschaffen, und diese beschloß den Schritt durch eine feierliche theatralische Demonstration zu bezeichnen.

Es war im October 1737, in ihrer Theaterbude bei Bose's Garten, wo ein, eigens von ihr dazu verfaßtes Vorspiel aufgeführt wurde, in welchem dem Harlekin wegen seines theatralischen Unfuges förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in seinem buntscheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt und sein Name von der Bühne verbannt wurde.

Der Vorgang ist vielfach verhöhnt worden, Lessing nannte ihn „selbst die größte Harlekinade“, dennoch hat er einen ernsten Sinn und wenn man ihn in seinen Folgen überschaut, so war er für die Verwandlung der komischen Schauspielkunst gerade so wichtig, als die erste Aufführung des Pradon'schen Regulus für die tragische.

Die Neuber hatte nun die moralische Verpflichtung übernommen, den Harlekin nicht wieder erscheinen zu lassen und sie hielt sie. Es ist unwahr, daß sie bald darauf in Hamburg wieder zu ihm ihre Zuflucht genommen; sie selbst ist allerdings noch einmal als Harlekin erschienen, aber nur um ihn lächerlich und verächtlich zu machen. Daß dieselbe lustige Person auf ihrer Bühne fortdauernd in Burlesken erschien, nur unter andern

Namen und Gestalten, als Hänschen oder Peter, in weißen und andern Jacken, war durchaus kein Widerspruch, keine verdeckte Wortbrüchigkeit. Das Burleske von der Bühne zu verbannen, war der Neuber ja nicht eingefallen, vielleicht auch Gottsched nicht, nur der Freibrief totaler Zügellosigkeit, die Berechtigung zu Unsinn, Plattheit und Schmutzerei, den das buntscheckige Kleid des Harlekin, den das Stegreifspiel überhaupt gab, sollte vernichtet werden. Und Wichtigeres als das sollte geschehen: die abgestandene, starre Convention der typischen Masken sollte aufgehoben werden, damit die Mannichfaltigkeit des vollen Lebens wieder Zugang zur deutschen Comödie finden könne.

Die Verbannung der Stegreifspiele und des Harlekin ist von bedeutenden Stimmen getadelt worden, Lessing und Möser, keine Geringeren, haben sogar ihre Wiederherstellung verlangt und in der neuern Zeit hat man die Abschaffung als einen großen Fehler bezeichnet, aus dem unendlicher Verlust für die Poesie der Comödie erwachsen sei.

Was die Improvisation betrifft, so haben wir ihre Vortheile und Nachtheile im Verlaufe der Geschichte hinlänglich kennen gelernt, um ihre Anwendung für das eigentliche Gedeihen der Schauspielkunst förderlich zu halten. Lessing und Möser verlangen im Grunde für sie auch nur einen kleinen Raum auf der Bühne, in einer

leichten anspruchslosen Gattung von Scherzspielen *). Den hat man ihr auch noch lange Zeit gegönnt und würde ihn ihr bis auf den heutigen Tag gönnen, wenn das Stegreifspiel, in den Bedingungen, die es an seine Ausführung macht, nicht den Keim der Vernichtung in sich trüge. Je mehr die Forderungen an die Schauspielkunst gestiegen sind, je weniger hat das Stegreifspiel sie erfüllen können; selbst in Italien liegt es jetzt in den letzten Zügen.

Das Hauptmoment dieses wichtigen Wendepunktes ist die Abschaffung der Maskencharaktere; denn mit der Abschaffung der Hauptmaske, des Harlekins, war ihnen allen das Urtheil gesprochen.

Kann man das aber wohl beklagen, wenn man von dem Ayrerschen Jan Posset an, bis zu dem auto da fe des Harlekins, das Leben der lustigen Person verfolgt hat? Ganz abgesehen von dem pöbelhaften Unfuge, durch welchen der Possenreißer die Bühne entwürdigte und der doch schlechterdings nicht länger zu dulden war **), blieb er immer nur eine stehende Figur, ohne innere Bewegung und Entwicklungsfähigkeit, ohne eigentlich dramatisches Leben, weil ihm die Individualität fehlte, weil er nur eine sym-

---

*) Mösers Harlekin verlangt „nur eine Stunde aus dem ganzen Tag des Weisen für sich, — nur ein Nebenzimmer am Kunsttempel für seine Groteskbilder".

**) Man denke an Alles, was der erste Band darüber enthält.

bolische Personification des Volkshumors, der Ironie, der Schalksnarrheit war. Wir haben schon in den Moralitätsfiguren gesehen, wie leblos die Kunst durch symbolische Gestalten, durch personificirte Begriffe wird, hier wiederholte sich dasselbe in der Komik. Nur zu gut wurde diese Unlebendigkeit von Anfang an empfunden, darum wechselte der uralte Hans Wurst fortwährend Kleider und Namen; er wollte etwas Neues aus sich machen und blieb immer der Alte, blieb immer außerhalb der Handlung, die er nur mit seinen Späßen begleitete. Wo er dem Verlangen: herzhaft mitzuspielen, nicht widerstehen konnte, mußte er sich seiner Eigenheit entäußern, in fremde Gestalten schlüpfen, um nur Individualität, um warmes Blut zu bekommen. Daher die endlosen Verkleidungen des Harlekins in den Burlesken, daher die immer anderen Titel und Qualitäten, die er in den Haupt- und Staatsactionen annahm.

Offenbar hatte er sich jetzt überlebt und war in dem vergeblichen Abarbeiten etwas aus sich zu entwickeln, seine eigne widerliche Fratze geworden.

Aber, rufen seine Vertheidiger, man hätte das Kind nicht mit dem Bade verschütten, man hätte ihn erhalten, beschränken, verfeinern sollen. — War denn das nicht versucht worden? Von Velthen mit dem Curtisan, von seiner Wittwe mit dem Arlequin? Und war denn etwas anderes aus ihm geworden als der alte klobige, pöbelhafte Hans Wurst? Sind nicht die begabtesten, er-

findungsreichsten Schauspieler der Hanswurstrolle zuletzt maskenhaft eintönig geworden? Mußte nicht der buntscheckige Humor wie das buntscheckige Kleid in seinem Einerlei ermüden? Es hat keinen Harlekinspieler gegeben, der nicht auf wiederkehrende Manieren, auf stehende Witze, vorräthige Lazzi, auf Gemeinplätze und zuletzt in Uebertreibung und Abgeschmacktheit gerathen wäre.

Jede Maske ist wie eine aus dem nährenden Boden des Lebens gerissene Pflanze. Eine Zeit lang blüht sie künstlich fort, aber da ihr der immer frische Zuschuß des allnährenden Lebens fehlt, krankt sie endlich und muß zuletzt doch weggeworfen werden.

Das ist auch die Geschichte des Hans Wurst.

Seitdem Moliere die Richtung der Comödie bestimmt, seitdem er die Masken wieder in die Mannichfaltigkeit wirklicher Charaktere aufgelöst hatte, war auch die komische Schauspielkunst allgemach ihrer eigentlichen Bestimmung sich bewußt geworden: „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge, der Schmach ihr eignes Bild und dem Jahrhundert und Köiper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Mit dieser Richtung aber konnten die conventionellen Figuren nicht mehr bestehen. Je größere Fortschritte die Schauspielkunst im Individualisiren, in der Charakteristik machte, desto ungenügender mußte dem Publikum das Stegreifspiel, desto abgeschmackter der Harlekin erscheinen. Wäre dies nicht der Fall gewesen, hätte beides nicht nothwendig ausarten

müssen, wäre das Publikum dessen nicht überdrüssig geworden, so würde der extemporirende Harlekin sich erhalten haben, trotz dem Professor Gottsched und der Frau Neuber.

Die Abschaffung der Haupt- und Staatsaction, des Harlekins und des Stegreifspieles griff in Norddeutschland schnell genug um sich — ein Beweis der rascheren Culturbewegung und des Einflusses, den die literarische Kritik in diesem Theile unsers Vaterlandes schon gewonnen hatte. Auch wurde die dichterische Production an Uebersetzungen, Bearbeitungen und Originalen immer reicher, so daß im Allgemeinen um das Jahr 1750 das Repertoir größtentheils aus regelmäßigen und gelernten Stücken bestand. Nur vereinzelte Harlekinstalente vertheidigten noch weiterhin den letzten Fußbreit Boden, der ihnen blieb; bisweilen sogar mit guten Witzworten. So sagte einer derselben seinem Publikum „ihn verbannen zu wollen, sei ein wahrhaft Gottschädlicher Gedanke."

Bis aber die Resultate der Neuber'schen Reformen so günstig hervortraten, sollte sie selbst schwer daran leiden. Sie hatte den Harlekin, wie Cortez seine Schiffe hinter sich verbrannt. Vorwärts! war nun ihre Losung, um jeden Preis! War es ihr bisher schon schwer geworden die geldbringende Menge für ihr Repertoir zu gewinnen, so fehlte ihr nun der allbekannte bunte Lockvogel, um dessentwillen man sich die Langeweile einer Alexandrinertragödie allenfalls gefallen ließ, wußte man

nur, daß man ihn mit seinen gewohnten Possen im Nachspiele zu sehen bekam. Etwa in „Arlequin oder die lebendige Uhr, der Mann mit zwei Köpfen, oder der listige Schnapphase“ u. s. w. Vergeblich frischte die Neuber die burlesken Nachspiele mit Lokalfarben auf. In Leipzig zog wohl „der lustige Spaziergang nach Gohlis, das Leipziger Rosenthal und das Gespräch im Reiche der Todten“, in welchem die Neuber selbst als Jenenser, Wittenberger und Leipziger Student erschien, in Dresden machte der „Dresdner Mägdeschlendrian“ Glück, in andern Städten aber erschöpfte sie vergeblich alle Decorationsherrlichkeiten und burleske Ankündigungen. Man glaubte an keinen Spaß mehr, seitdem Harlekin ihn nicht mehr machte. Man fand die Tragödien unerträglich, seitdem sie schulmäßig von allen komischen Elementen gesäubert waren, und die Harlekinslustbarkeit nicht mehr „die Strenge der Historie adoucirte“, es war als ob das rächende Gespenst des verbrannten Possenreißers vor ihr herginge und ihr Theater verödete.

Schon im Jahre 1735, wo sie drei Vierteljahre in Hamburg verweilte und alle Anstrengungen machte, das Publikum für die „gereinigte Bühne“ zu gewinnen, hatte sie so sehr das Fehlschlagen ihrer Hoffnungen, Neid, Kabalen und Anfeindungen erfahren, daß die ihres Verdienstes sich bewußte Frau in ihrer übereilten, heftigen Weise laut auf Unwissenheit und Bosheit schalt. Die Hamburger nannten sie eine stolze undankbare Frau. Sie sollte jeden

Bissen, der ihr von der Reichen Tische oder aus ihren Börsen zugeworfen ward, mit Demuth hinnehmen. Sie litt Mangel und machte Schulden. Ihre Feinde triumphirten. Freunde, wie Georg Behrmann, dem ihr Repertoir auch mehrere Uebersetzungen und Originale verdankte, unterstützten sie, konnten ihr aber natürlich nicht durchgreifend helfen. Die cholerische, unbesonnene Frau hielt in ihrem Bewußtsein: Dank und Anerkennung vom deutschen Publikum zu verdienen, sich berechtigt, dasselbe mit Ernst und Bitterkeit zurechtzuweisen. Zu ihrer Schlußvorstellung am 5. December gab sie folgenden Anschlagszettel aus:

„Allen denen, die uns so oft und gern gesehen haben, die uns nicht haben sehen können, die uns nicht haben sehen dürfen und die uns nicht haben sehen wollen zu Ehren und schuldigster Dankbarkeit wird heut zum Abschiede ein neues deutsches Vorspiel, genannt: die Umstände der Schauspielkunst in allen vier Jahreszeiten, von den kön. poln. churf. sächs. auch Hochfürstl. Braunschw. Lüneb. Wolfenbüt. Hof-Comödianten aufgeführt" u. s. w.

Der Senat untersagte diese Schlußvorstellung, er hatte schon erfahren, worauf dieses Vorspiel hinausgehen sollte.

In Lübeck ließ die Neuber im nächsten Jahre einen ihrer Prologe: „die wider die Unwissenheit geschützte Schauspielkunst" drucken.

Diese Dinge waren freilich nicht dazu gemacht, ihr das Publikum zu gewinnen.

Im Jahr 1738, wo sie zum erstenmale ohne Harlekin in Hamburg erschien, zog sie, da die dortige Oper zu Grunde gerichtet war, — ein Triumph für die Schauspielkunst — in das Opernhaus ein. Damit aber zog sie sich auch neue Feinde auf den Hals, Partheien, die für die Fortsetzung der Oper unter Direction der Sängerin Kayser oder mit italienischen Sängern waren. Dazu konnte sie den Opernluxus, den man in diesem Hause gewohnt war, doch nicht herstellen und — sie hatte keinen Harlekin mehr. Ihr Publikum schmolz. Zur rechten Zeit flüchtete sie noch zu ihrem fürstlichen Gönner nach Kiel. Hier aber verlor sie ihre erste Schauspielerin, die Gründler, welche die Bühne verließ. Nun war ihr Repertoir zerstört. Mit aller Energie warf sie selbst, 46 Jahre alt, sich wieder in das Liebhaberinnenfach und spielte in allen Stücken; oft zwei Rollen.

Und obschon Hamburg ihr so übel lohnte, war die reiche Stadt dennoch in den letzten Jahren ihr wichtigster Nahrungsquell geworden. 1739 war sie zweimal dort.

In diesem Jahre überwarf sie sich auch noch mit ihrem Beschützer Gottsched, dessen selbstsüchtige Zumuthungen allerdings anfingen lästig zu werden. Die Truppe hatte im Sommer Voltaire's Alzire einstudirt und als Neubers zur Michaelismesse nach Leipzig kamen, verlangte Gottsched, die Schauspieler sollten das Stück nach einer Ueber-

setzung seiner „geschickten Freundin“, (seiner Frau) umstudiren. Koch und Suppig, welche bei dieser unsäglichen Mühe keinen Gewinn für die Sache selbst fanden, bestimmten die Neuber, Gottscheds Forderung abzulehnen. Dies war der Funke zu einem spätern Kriegesfeuer zwischen beiden.

Nach Hamburg zurückgekehrt fingen eine Menge von ungünstigen Umständen an auf Neubers einzustürmen. Unter den Schauspielern entstanden Uneinigkeiten, Unzufriedenheit mit den Anordnungen der Prinzipalin, den Rollenvertheilungen, Besoldungen u. s. w. Einige Mitglieder drohten, sie zu verlassen, Schönemanns Absicht: selbst eine Truppe zu errichten, trat schon deutlich hervor; kaum wurde dieser Sturm beschwichtigt. Dabei verringerte der Schauspielbesuch sich von Woche zu Woche. Die Opernfreunde trachteten das Schauspiel aus dem Hause zu verdrängen, man intriguirte auf den Kaffeehäusern und machte die „gereinigte Bühne“ lächerlich. Obenein zog Eckenberg, der starke Mann, durch seine Künste, Harlekinaden, Marionetten und Schattenspiele die Menge unwiderstehlich an, während die hochdeutschen Comödianten vor leeren Bänken spielten. Der Ruin der Neuber schien unvermeidlich, als endlich eine längstgehegte Aussicht sich erfüllte und die Kaiserin Anna — auf des Holsteinischen hohen Gönners Empfehlung — sie mit ihrer Truppe nach Petersburg berief.

Das war Hülfe in der Noth! Aber sie trieb auch die

tief erbitterte Neuber im befriedigten Stolze sich um so kühner zu erheben. Sie, die mit so endlosen Anstrengungen und Opfern die deutsche Kunst aus Staub und Schmutz, Verfall und Verachtung gezogen hatte und von der Gleichgültigkeit des Publikums dafür mit Entbehrung, Sorge und Verkümmerung belohnt worden war, sie wurde nun vom mächtigen Auslande so geehrt. Sie konnte ihre Schulden bezahlen, allen Anfeindungen, Spöttereien und Verfolgungen Trotz bieten.

Jetzt war für sie der Augenblick gekommen, von dem Standpunkte herab, den sie fühlte eingenommen zu haben, dem deutschen Publikum gerade heraus zu sagen, was sie von ihm halte; und sie versäumte die Gelegenheit nicht. Ihre letzte Vorstellung beschloß sie mit einer von ihr selbst verfaßten Abschiedsrede, die zu merkwürdig ist, als daß die wichtigsten Stellen hier nicht Platz finden müßten:

„Ihr Freunde habt Geduld, heut geht's die Feinde an!“

so sagt sie nach dem Eingange und bald darauf heißt es:

„Vielleicht daß Zeiten kommen,
In welchen Ihr und wir in Allem zugenommen,
Was unser Schauspiel groß und Euch erkenntlich macht;
Nur gebt auf den Hans Wurst in Zukunft besser Acht,
Daß er nicht Hungers stirbt und Euch mehr Schaden spielet
In seinem Zotenkram, den Ihr im Herzen fühlet.
Verschreibt Euch einen Mann, geschickt zum Arlequin.
Aus unbekannter Luft, laßt ihn bei Euch erziehn,

Belehrt ihn, macht ihn groß und gebt ihm Eure Werke
Recht mit Gelehrsamkeit, mit großer Weisheit Stärke,
Zu seinem Nutzen hin; nehmt ihn zum Vorbild an,
Vielleicht daß dieser Euch geschickter bessern kann.

— — — — — — — — — — —

Denn Euer Vorsatz ist: nichts Gutes zu ernähren,
Denn Eure Klugheit steigt: die Unschuld zu verheeren,
Die Ihr doch nicht erbaut, nicht kennt, nicht haben wollt,
Und wenn sie Euch nur Salz und Wasser kosten sollt',
Dabei das Brod doch fehlt, das man dem Bettler reicht.

— — — — — — — — — — —

Bedenkt: mein Vorsatz war, das sag' ich öffentlich,
Daß unserm deutschen Reich' kein Vorzug sollt gebrechen.
„In einer Kleinigkeit", so werdet Ihr wohl sprechen.
Denn von der Schauspielkunst habt Ihr sehr wenig Licht,
Weils Euch an zartem Sinn, Natur und Kunst gebricht.
Das Lesen langt nicht zu, auch nicht nach Frankreich reisen.
Ein Schauspiel zu verstehn erfordert einen weisen,
Wahrhaftig klugen Mann, der jede Wahrheit kennet,
Die Tugend redlich liebt, und dem das Leben gönnet,
Der Fleiß und Wissenschaft pflichtmäßig treibt und übet,
Und nicht bloß um Gewinnst das wahre Gute liebet;
Nein! der dem Guten folgt, und hätt' er nichts als Hohn,
Der kleinen Geister Haß und Spötterei zum Lohn;
Dem auch der Mangel lieb, wenn er sich nur mit Ehren
Aus der Beschimpfung reißt, womit ihn die beschweren,
Die seine Feinde sind. — Ist dieses recht gethan,
So nehmt auch, was ich sag', von mir vernünftig an.
Geht selbst in Euer Herz, das wird Euch deutlich sagen,
Warum ich Euch so frei die Wahrheit vorgetragen.
Glaubt daß hier weder Stolz noch Frechheit aus mir spricht,
Und auch kein Uebermuth, darum verwerft es nicht."

Es ist zu verwundern, daß die Neuber diese Rede ungehindert hat sprechen können, vermuthlich hatte Niemand Lust, diese Zurechtweisung auf sich zu beziehen und Jeder hielt sich für einen der Freunde der Kunst, denen die Neuber im Verfolg der Rede ein eben so reichliches Lob spendete. Der Senat aber theilte die allgemeine Empörung, welche die Neuber der unverschämten Frechheit, des undankbaren Hochmuths anklagte, und cassirte ihre Concession. — Sie hat sich nie wieder in Hamburg zeigen dürfen.

In Rußland wurden ihre Erwartungen keineswegs befriedigt. Die Rivalität mit der italienischen Oper, von dem Oberhofmarschall Grafen von Löwenwalde favorisirt, schaffte ihr viele Noth, und als ihre Beschützerin, die Herzogin von Curland, starb, blieb ihr nichts übrig, als wieder nach Deutschland zurückzukehren und selbst einen Theil des Geldes im Stich zu lassen, das ihr vertragsmäßig zustand. Die Herrlichkeit hatte nur ein Jahr gedauert.

Sie fand das Terrain sehr verändert; Hamburg war ihr verschlossen, der Prinzipal Franz Schuch, der den Harlekin und die Stegreifburleske in Norddeutschland am längsten in Ehren erhielt, beherrschte die Städte bis zur Elbe. Der kleine Leppert, der beliebte Dresdner Harlekin, war mit seiner Truppe in ganz Sachsen gern gesehen. Dazu hatte Schönemann, der in Deutschland zurückgeblieben war, als die Neuber'sche Gesellschaft 1740

nach Rußland ging, eine eigne Truppe errichtet, mit welcher er in Leipzig vielen Beifall und die eifrige Protection Gottscheds gefunden hatte. Als die Neuber nun zur Ostermesse 1741 wieder in Leipzig erschien, erhob Gottsched die Schönemann'sche Gesellschaft in Wort und Schrift zum Nachtheil der Neuber und die Neckereien und Anfeindungen stachelten beide Gegner, die beide eitel, eigenwillig und stolz waren, zu bitterer Feindschaft.

Die Neuber ließ sich hinreißen, ihre Bühne zum Kampfplatz für ihre Leidenschaft zu mißbrauchen, sie wollte Gottsched und seine Rathschläge öffentlich lächerlich machen. Da er sie nun beständig angetrieben hatte, größere Treue des Costüms zu beobachten und, auf ihre Einrede nur begehrt hatte einen Versuch der Art zu machen, damit die lebendige Erfahrung über seine Ansicht entscheiden könne, so kündigte die Neuber, als Nachspiel zu der Burleske „das Schlaraffenland," den dritten Akt des „sterbenden Cato" als einen Versuch an. Hierin erschienen nun die Darsteller „getreu in nachgeahmt römischer Tracht, sogar bis auf die Füße, die sie mit fleischfarbener Leinwand überzogen hatten, um das Nackende auszudrücken." Und so sichre Rechnung hatte die Neuber auf die, in der Gewohnheit des Publikums eingewurzelte Costümconvention gemacht, daß diese Costümtreue zu Spott und Hohn gegen den Geschmacksreiniger Gottsched ausschlug*).

*) An welch ein Costüm das Publikum im Cato und ähnlichen Stücken gewöhnt war, erfahren wir aus dem Tadel, den

Da die Schauspieler nun auch in Ton und Gebehrde die Anweisungen karrikirten, welche ihnen Gottsched zur Herstellung eines antiken Styles gegeben hatte, so brach endlich, als Neuber, der den Pharnazes spielte, den Akt mit den komisch betonten Worten schloß: „nun, das war der Versuch," ein allgemeines Gelächter aus*).

Gottsched ergrimmte und wandte all seinen Einfluß an, um sich an seiner Gegnerin zu rächen. Er setzte sie öffentlich

Mylius darüber 1742 in den kritischen Beiträgen ausspricht. „Was würde Cato's Geist wohl bei Erblickung der seltsamen dreieckigen und hochbefiderten Hüte denken? Des abscheulichen bepuderten Haarbusches, der gefalteten Zierrathen und gleißenden Bedeckungen der Hände? Des steifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künstlichen Schuhe und endlich des zu Rom damals nie gesehenen Pariser Schwerdtchens? Würde er nicht die jetzigen Zeiten einer großen Unwissenheit in den römischen Alterthümern beschuldigen? Würde er es nicht für höchst ungereimt halten, ihn in dieser Gestalt vorzustellen, da der Schauspieler niemandem weniger ähnlich sieht, als ihm? Gewiß, er würde die hartnäckigen Liebhaber und Verfechter solcher vermischten Vorstellungen am besten überzeugen, daß sich ein mit Gold verbrämter Hut, eine Zipfelperrücke, ein Paar Handblätter und glatte Handschuh, ein Paar weiße seidne Strümpfe und ein Pariser Modedegen zwar für einen deutschen Stutzer, aber nicht für einen römischen Cato schicken." Solche Stimmen sprachen damals noch ungehört wie in der Wüste.

*) Die Neuber hatte selbst die Rolle der Porzia übernommen, Koch dagegen sich klug aus der Sache gezogen und den Cato für dies Mal an Heydrich überlassen.



herab und wußte ihr auf empfindliche Weise zu schaden. Von der Neuber, deren heftiger Charakter durch vierzehnjährige Theaterkämpfe auf's tiefste verbittert und aufgereizt war, konnte man vernünftiges Maaß nicht mehr erwarten, auch trieben und stachelten ihre Genossen sie und so wurde ein zweiter, empfindlicherer Schlag gegen Gottsched vorbereitet. Man erfuhr, in einem auf den 18. Sept. 1741 angekündigten Vorspiele von der Neuber: der allerkostbarste Schatz, solle Gottsched in der Person des Tadlers selbst auf der Bühne erscheinen.

Vergebens bot dieser nun Alles auf, diese Vorstellung zu hindern, der Graf Brühl, welcher gerade mit dem Hofe in Leipzig war, protegirte das beabsichtigte Pasquill und die Aufführung, ja eine Wiederholung am 4. Oktbr. fand statt. Der Tadler Gottsched erschien darin in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, eine Sonne von Flittergold auf dem Kopfe, eine Blendlaterne in der Hand, womit er Fehler suchte.

Dieser Mißbrauch der Bühne für Parteizwecke oder Privat-Leidenschaft, diese Vergehen der Schauspielkunst gegen die Persönlichkeit mögen schon längst vorgekommen sein, in der Theatergeschichte treffen wir die ersten aufgezeichneten Vorgänge bei der Neuber'schen Gesellschaft an. Schon früher hatten Neuber, Türpe, selbst Kohlhardt sich erlaubt, Personen auf der Bühne zu copiren, was künstlerisch wie moralisch gleich verwerflich ist, denn einen dichterisch gegebenen Charakter wird eine lebende

Person niemals vollständig decken, und wenn auch die Lächerlichkeiten der ganzen Welt dem Schauspieler gehören, so hat er doch kein Recht über die Person des Lächerlichen *).

Auf diesen boshaften Streich der Neuber, der allen Versicherungen von ewiger Dankbarkeit, die ihre und ihres Mannes Briefe an Gottsched in den dreißiger Jahren kund gaben, Hohn sprach, scheint sich das Glück von der armen heftigen Frau gänzlich abgewandt zu haben. Wie nach der Verbrennung des Harlekins ihr Stern sich wandte, so ging er mit diesem Schimpfspiele unter. Kohlhardt starb ihr in demselben Jahre, fast auf der Bühne, wie Moliere, in der Rolle des Königs im Schlaraffenlande. Alles mißlang ihr, was sie begann, im tiefsten Unmuthe und Theaterüberdruß entließ sie 1743 ihre Gesellschaft und zog sich, in der Aussicht, daß ihr Mann eine Civil-

*) Ein früherer Vorgang auf der Neuber'schen Bühne in Leipzig hatte einen heiteren Ausgang. Türpe copirte in einem Stücke einen sehr bekannten überstudirten Gelehrten, der „närrische Starke" genannt. Man war boshaft genug, den Mann zum Theaterbesuch zu veranlassen. Aber er bot dem Spaße die Spitze, beklatschte seine Copie, war guter Dinge, schüttelte nur bei einigen Zügen den Kopf uud sagte zu seinen Nachbarn „Gefehlt, gefehlt meine Herren! Warten Sie, ich will gleich gehen und es selbst zeigen wo er gefehlt hat." Wirklich lief er auf's Theater und war nur mit Mühe in den Coulissen festzuhalten, während das Publikum in tumultuarische Bewegung gerieth.



versorgung erhalten werde, nach Oschatz zurück. Suppig folgte ihr dahin, der dortige Amtmann war ihr Freund und nahm sie gastlich auf.

Unter den mancherlei üblen Nachreden, denen die Neuber ausgesetzt war, gehört auch die: sie habe sich in ihrem Unglücke einem ausschweifenden Leben ergeben, mit jenem Amtmanne oder mit Suppig, oder mit beiden eine Liebschaft gehabt. Die neun und vierzigjährige Frau unter den Augen ihres Mannes! Was wird einer Schauspielerin nicht Alles nachgesagt! Ein pasquillantisches Heldengedicht „Die Weltberühmte Comödiantin Karoline Neuberin“ verdächtigt auch ihr früheres Leben durch ein zärtliches Verhältniß zu Gottsched, ihre Briefe an diesen aber widerlegen die Verläumdung auf die unwidersprechlichste Weise. Auch die Achtung und innige Theilnahme, welche die Neuber bis an ihr Lebensende von den würdigsten Menschen erfahren hat, beweisen, daß sie einen ehrbaren Wandel geführt, denn bei der zu jener Zeit allgemeinen Scheu vor der Beziehung zu Comödianten, mußte sie die ausnahmsweise Schätzung wirklich erworben haben.

Die Hoffnung auf eine Anstellung ihres Mannes erfüllte sich indessen nicht, auch war noch zu viel Federkraft in ihr, als daß sie die Ruhe hätte ertragen können. Schon im nächsten Jahre stand sie wieder auf dem Kampfplatze und rührte ihre Werbetrommel. Schnell flog ihr die Elite ihrer alten Truppe wieder zu, Koch, Heydrich, An-

tusch, Lorenz, Wolfram zogen neue Genossen herbei. Die junge Kleefelder, (später als Frau Brückner berühmt geworden,) Bruck, der in niedrig komischen Bedienten und Alten unnachahmlich genannt und dessen stummes Spiel besonders lobend hervorgehoben wurde. Schuberth, der die Rechte studirt hatte und dessen theatralische Einsicht gerühmt wurde, that sich in treuherzigen und zänkischen Alten hervor.

Dreist warf die Neuber sich nun in eine gefährliche Rivalität mit Schönemann, der in Leipzig entschiedenes Ansehen erworben hatte, machte dann einige gewagte Reisen, übereilte Unternehmungen, die darum unglücklich abliefen. Sie wollte ihr Glück zurückzwingen, es gelang ihr nicht, aber ihren Grundsätzen und dem Eifer für Veredlung ihrer Kunst blieb sie treu.

Die erwachte Bewegung in der dramatischen Literatur schien ihre erneute Unternehmung zu begünstigen. Elias Schlegels Tragödien und Comödien*) rückten hochgepriesen in das Repertoir ein, weniger bedeutende Autoren, unter ihnen auch die Schönemann'schen Schauspieler Krüger, Martini, Uhlich, schlossen sich ihm an. Das Schäferspiel erwachte wieder. Seit die Oper abstarb, zog sie sich wieder in das Schäferspiel zurück, woher sie

*) Die Trojanerin, Kanut, Hermann, der Müßiggänger und der Triumph der schönen Frauen, waren die vorzüglichsten.

gekommen. Rost's „Die gelernte Liebe oder der versteckte Hammel“ und „Gärtners geprüfte Treue“ eröffneten den Reigen. Schönemann hatte sie 1742 auf die Bühne gebracht, die Neuber that es ihm nach und unterstützte diesen Geschmack außerordentlich, schrieb selbst ähnliche Stücke, trieb Mylius an, „Die Schäferinsel“ zu verfassen.

Die Gattung machte großes Glück, sie war ein ächtes Modekind und förderte leider die tanzmeisterliche Affektation, die französische Geziertheit in der Schauspielkunst außerordentlich. Der fromme Gellert selbst wurde dazu hingerissen, gab 1744 der Bühne seine „Sylvia“ und „das Band“, und noch lange hin werden wir diese schäferliche Unwahrheit auf der Bühne fortwuchern sehen. Wenn alles dies sich auch noch ganz in der von Gottsched angegebenen französischen Richtung hielt, so war doch Regsamkeit und Leben in die poetische Production gekommen und neben der Regelmäßigkeit, Brauchbarkeit für die Schauspielkunst.

Ein tüchtiges Gegengewicht gegen die tändelnde Manier des Schäferspieles boten Holbergs Comödien, die sich das deutsche Repertoir jetzt aneignete. Hier waren der Darstellung nationalverwandte Charaktere, derbe gesunde Gestalten aus dem Volksleben, wieder geboten, hier war die körnige Komik der alten Fastnachtspiele wieder aufgelebt, die wahre Kraft der Dramatik machte sich in Situation und Charakteristik geltend. Das war

eine heilsame Nahrung für die Schauspielkunst und zur rechten Zeit geboten.

Und auch bei den französischen Dichtern gab sich eine Richtung kund, welche der deutschen Empfindungsweise sich inniger näherte. „Der verliebte Philosoph" von Destouches, „Melanide" von la Chaussée, dann „das Mündel" von Fagan, und „Sidney", von Gresset begannen das Komische mit dem Rührenden zu vermischen, und der erste wahrhaft deutsche Dichter dieser Periode, Gellert, führte nun das rührende Lustspiel, mit seinen „zärtliche Schwestern" in unsre dramatische Literatur ein.

Die Neuber, welche 1745 schon seine „Betschwestern" aufgeführt und an den pietistischen Anfeindungen, die das Stück erfuhr, mitgetragen hatte, brachte auch „die zärtlichen Schwestern" in demselben Jahre auf die Bühne. Das Spiel der Lorenz und Kleefelder belebten den etwas langweiligen, sittenpredigenden Ton des Stückes, von dem wir die Entstehung unseres deutschen bürgerlichen Schauspieles zu datiren haben.

Sollte man nicht glauben, daß bei so wichtigen literarischen Ereignissen, die so förderlich mit den Bestrebungen der Neuber zusammenfielen, ihr Glück wieder emporkommen müssen? Es war nicht so. Ihre Aufgabe war erfüllt, sie war verbraucht; die Fortbildung der Schauspielkunst auf die Schönemann'sche Truppe übergegangen; es gelang ihr nichts Dauerndes mehr. Sie hatte die

neue Zeit herbeiführen helfen, sie hatte die Schauspielkunst wieder fähig gemacht, eine neue literarische Periode in die lebendige Bühnenwirkung hinauszutragen, aber sie sollte die Früchte nicht erndten.

Das Eine war ihr noch vergönnt: ihr Leben anzuknüpfen an den bedeutendsten Entwicklungsmoment ihrer Kunst. Sie sollte den großen Mann in das theatralische Leben einführen, der bestimmt war, die deutsche Literatur und die deutsche Bühne in ihrer Eigenheit zu begründen und beide auf das Innigste miteinander zu vermählen.

Der achtzehnjährige Student Gotthold Ephraim Lessing brachte ihr in Leipzig sein erstes Stück „der junge Gelehrte.“ Sie erkannte auf der Stelle darin das Zeugniß eines vielverheißenden Geistes und beeiferte sich es 1747 aufzuführen. Wolfram spielte die Hauptrolle mit all dem Pedantismus und der besondern Färbung der damaligen Leipziger Gelehrtenwelt, welche in der Intention des Stückes lag, und verschaffte ihr dadurch lebhafte Theilnahme. „Damon“ und „Die alte Jungfrau“ folgten diesem ersten Stücke sehr bald.

Dies ist aber auch der letzte Lichtblick, den uns die Geschichte dieser merkwürdigen Frau darbietet. Im Jahre 1748 erging an Koch, Heydrich und die Lorenz ein Ruf nach Wien, wo man jetzt erst Anstalt machte, die Neuber'schen Reformen nachzuahmen; dem ließ sich nicht widerstehen. Später verließ sie auch ihre Pflegetochter, die

Kleefelder und heirathete den Schauspieler Klotsch, der immer getreue Suppig aber starb.

Sie stand wie ein dürrer Baum, an dem nach und nach Laub, Zweige und Aeste abfallen.

Nichts half ihr die Erwerbung zweier Talente, die sich später geltend machten, Döbellin's und Witthöft's, sie mußte sich gestehen, daß ihre Zeit vorüber sei und so löste sich ihre Truppe endlich 1750 zu Zerbst still und kläglich auf.

Nun glaubte die Neuber noch darauf rechnen zu dürfen, als Schauspielerin eine Geltung zu bewahren. Eitle Hoffnung! Sie hatte nicht bemerkt, daß sie alt geworden war und daß die Entwicklung der Schauspielkunst, die jetzt anfing mit raschen Schritten zu gehen, sie hinter sich gelassen hatte, ehe sie es dachte. Auch war sie in den letzten Jahren mehr mit der Leitung, als der Ausübung beschäftigt gewesen. Als sie, die Stifterin der ersten Schule, nun wieder in großen Rollen erschien, sie, die den edlen Ton der tragischen Declamation angeschlagen, zuerst das Publikum mit dem Verse versöhnt, das extravagante Agiren gemäßigt, der trocknen Steifheit Anmuth geliehen und den verwilderten Ausdruck der Natur genähert hatte, — fand man sie manierirt, steif und outrirt und warf ihr allzuhörbare Scansion des Verses und das tremulirende Dehnen der Vokale im leidenschaftlichen Ausdrucke vor.

In Wien, wo ihre Schule etwas Neues war, ver-

suchte sie 1753 Fuß zu fassen, ebenfalls mit ungünstigem Erfolge, dann irrte sie mit ihrem Manne als Genossin einer elenden Budengesellschaft umher, bei welcher sie sich zuletzt in dem kleinen Bade Gießhübel zeigte. Durch den Ausbruch des siebenjährigen Krieges um die letzten Aussichten gebracht und gänzlich verarmt, war sie glücklich genug, die letzten Jahre eines stürmischen Lebens in Dresden durch Unterstützung edler Menschen hinzufristen.

Man hat ihr vielfach vorgeworfen, sie habe durch Eigensinn, Hochmuth und Heftigkeit ihr Glück verscherzt, auch unverständig ihren Gewinn nicht zu Rathe gehalten.

Wie bequem ist es, mit solchen Vorwürfen die Schuld einer undankbaren Zeit zu bezahlen! — Hätte denn ohne den halsstarrigen Sinn dieser Frau, die Verbesserung der Bühne so rasch und sicher geschehen können? Und dieser Stolz, der halbschläfrigen Vergnügungslust des Publikums gegenüber, war er nicht das Zeugniß der edelsten Unabhängigkeit, des tapferen Willens: das Gute um jeden Preis durchzusetzen, selbst mit der Aussicht auf den Bettelstab? Soll diese stolze Uneigennützigkeit ihr zum Vorwurf gemacht werden? Und diese Heftigkeit, von der sie sich freilich oft zu weit hinreißen ließ — was war sie im Grunde anders als die überreizte Energie, welcher die Kunst so viel verdankt? und wird jeder tüchtige, seines Werthes bewußte Mensch, dem man die billige Anerkennung versagt, sich nicht zuletzt in trotziger Anmaßung überheben?

Aber diese Beschuldigungen beweisen auch nur, daß die Ankläger den Standpunkt der Neuber gar nicht begriffen hatten. Wie konnte man sie bloß nach dem spießbürgerlichen Maaßstabe des Prinzipalgewerbes messen wollen? Die Neuber war ein reformatorischer Charakter, der eine bis dahin unerhörte Tendenz in die Theaterdirection gebracht hatte, nämlich: Das Durchsetzen einer besseren Ueberzeugung gegen den Geschmack des großen Publikums.

Bisher hatte die Schauspielkunst sich durchaus den Neigungen der Menge bequemt, von ihr Gesetze angenommen, ihr geschmeichelt in jeder Weise — wir haben gesehen, wohin beide dabei gerathen waren. Die Neuber stellte sich dem Strome gradezu entgegen und drang dem Publikum förmlich auf, was in diesem Momente der Kunst noth that.

Als die erste Trägerin dieses völlig neuen Prinzipes, der Opposition gegen die Majorität, muß sie beurtheilt werden und dann wird ihr trauriger Untergang als ein natürlich nothwendiges Ergebniß erscheinen.

Die Schauspielkunst zählt noch mehrere solcher Märtyrer, aber der Neuber gebührt unter ihnen die erste Stelle.

Es ist eine Pflicht, die merkwürdige Frau auf dem dunklen Rest ihres Lebens zu begleiten. In Dresden hatte der Königliche Leibarzt Dr. Löber in seinem Hause auf der Pirnaischen Gasse dem Neuber'schen Ehepaare

eine freie Wohnung in einer Unterstube gegeben*). Als mit dem Beginn des siebenjährigen Krieges (im Septbr. 1756) die Stadt von preußischen Soldaten besetzt wurde, bekam dieses Haus so starke Einquartierung, daß man das Zimmer der Neuber nicht verschonen konnte. Sie mußte mit Soldaten zusammen wohnen. Aber die Würde behauptete ihre Rechte. An einem Fenster stand das Bücherrepositorium und das Tischchen, an welchem die Neuber arbeitete; sie machte noch allerlei Gelegenheitsgedichte. Dieser Tisch war den feindlichen Soldaten heilig, nicht eine Tabakspfeife legten sie jemals darauf.

Ihr Mann erkrankte und starb. Die Soldaten halfen ihn pflegen und begleiteten ihn zu Grabe.

Während des Bombardements im Jahre 1760, wurde das Haus niedergeschossen. Die Neuber flüchtete mit einigen Gliedern der Löber'schen Familie in die Dresdner Neustadt und bald darauf nach dem Dorfe Laubegast, wo die Familie öfters im Sommer wohnte und auch die arme Neuber ein Stübchen erhielt.

Hier erkrankte sie schwer. Der Hausbesitzer wollte nicht dulden, daß jemand Fremdes, am wenigsten eine Schauspielerin, in seinem Hause sterbe. Ihre unermüdlichen Wohlthäter mietheten ihr eine Wohnung in einem andern Hause und brachten sie dahin.

---

*) Von einer Tochter des Dr. Löber rühren die Angaben her, auf welche sich meine Erzählung stützt.

Zu Tode gehetzt von den Kämpfen des Theaterlebens, verfolgt von dem Vorurtheile gegen ihren Stand, den Winkel suchend, wo sie ihr Sterbekissen hinlegen dürfe, trat sie in das Stübchen, dessen Fenster auf die Weinberge von Pillnitz hinaus sahen. Da fiel die alte gottesfürchtige Frau überwältigt auf die Knie nieder und brach in die Worte des Psalmes aus: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir Hülfe kommt: meine Hülfe kommt vom Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat.“

Bald hernach ist sie gestorben; es war am 30. Novbr. 1760 Sonnabends früh gegen 1 Uhr. — Nicht zu überwindender Widerwille gegen dasjenige Mittel, welches in ihrer Krankheit das Wirksamste gewesen sein würde, war vermuthliche Ursache ihres Todes. Ihr Eigensinn ist ihr bis an's Ende treu geblieben.

Die Löber'schen Familiennachrichten geben an, daß die Verwendung ihrer Freunde ihr kein feierliches Begräbniß habe erwirken können, weil sie eine Schauspielerin gewesen. Sie ist, dem Kirchenbuche zufolge „am 1. December, Sonntags früh in der Stille beerdigt worden.“

Ihr Grab soll sich hart an der Kirchhofsmauer, die längs der Pirnaischen Landstraße hinläuft, befinden. Der Sage zufolge, die sich in Laubegast erhalten hat, ließ der Pfarrer das Kirchhofsthor für das Begräbniß nicht öffnen

und der Sarg mußte über die Mauer geschafft, der Volksmund sagt: geworfen werden*).

Als der Krieg ausgedonnert hatte und wieder Sinn und Dankbarkeit für Kunsterinnerungen zurückkehrten, vereinigten sich einige Freunde und Verehrer der Neuber ihr ein Denkmal zu setzen. Da es auf dem Friedhofe nicht geschehen durfte, so errichtete man es in Laubegast am öffentlichen Wege, nahe dem Hause, wo sie gestorben.

Das Denkmal, nach der Angabe des Oberlandbaumeisters Krubsacius, ist in drei seiner Füllungen mit Emblemen der Schauspielkunst, in der vierten mit folgender Inschrift geziert:

„Dem verdienten Andenken einer Frau voll männlichen Geistes, der berühmtesten Schauspielerin ihrer Zeit, der Urheberin des guten Geschmacks auf der deutschen

---

*) Vielleicht hat die Leiche der Neuber nur wenig mehr Rücksichtslosigkeit erfahren, als in diesem furchtbaren Kriegsjahre zur Gewohnheit geworden war. Dresden, zum Theil eingeäschert, die Umgegend verwüstet, wurden jetzt, nach der entsetzlichen Schlacht bei Torgau, vom österreichischen Winterlager heimgesucht. Die Sterblichkeit war groß, — die Begräbnißliste des Leubner Kirchenbuches nimmt kein Ende — die Leichen wurden schnell und größtentheils „in der Stille" beerdigt. Man hatte es verlernt viel Umstände mit den Todten zu machen. — Demungeachtet scheint doch der Pastor Michael Heinrich von dem Vorwurfe priesterlicher Härte nicht rein.

Bühne, Carolinen Friederiken Neuberin, welche nachdem sie 30 Jahre hindurch sich und Deutschland Ehre gemacht, endlich zum Lohn ihrer Arbeiten zehn ganze Jahre lang alle Beschwerlichkeiten des Alters und der Armuth mit christlicher Großmuth gelassen ertragen hatte, aus dem durch Bomben eingeäscherten Dresden mit schon krankem Leibe flüchtend, in Laubegast elend starb und in Leuben armselig begraben wurde, widmeten diesen Stein einige Kenner ihrer Verdienste und Liebhaber der Kunst in Dresden. Im Jahre 1776."

II.

Schönemann und seine Truppe.

(1740—1758.)

Es ist eine allgemeine historische Erfahrung, daß der Fortschritt der Dinge die Individuen schonungslos verbraucht, Reformatoren und Lenker der Bewegungen, wenn sie abgenutzt sind, am Wege liegen läßt und sich neue Werkzeuge, neue Führer wählt.

So war die Fortentwicklung der Leipziger Schule, als das Glück der Neuber sich wandte und sie aus dem Vaterlande trieb, unmittelbar auf Schönemann übertragen worden, der mit dem Jahre 1740 in Lüneburg seine Prinzipalschaft begann.

Er besaß alle Eigenschaften für seine Mission, gerade in diesem Momente: unternehmenden Geschäftsgeist, guten Muth, Fügsamkeit in die Umstände, dabei gleichmüthige Nachhaltigkeit in Schwierigkeiten, und war der Umschrift seines Siegels getreu: „Ehrlich währt am längsten.“ Er

hatte wenig Kenntnisse, seine Kunstansichten waren sehr untergeordneter Art, aber er verstand es, sich fremde Einsicht für seinen Ruhm und Vortheil zu Nutzen zu zu machen, soweit dabei sein oft lächerlicher Prinzipalstolz nicht offen verletzt wurde. Seine Schauspielereitelkeit verführte ihn Rollen leidenschaftlich gern zu spielen, für die er nicht im Geringsten paßte: ernste, edle Charaktere, Lusignan, Essex u. A., in denen er „ein unleidlicher steifer Harangueur" genannt wurde, während sein Harlekinstalent sich vortrefflich in die valets der haute comédie und in die Mantelrollen schickte. Auch den Geizigen, Tartüffe und ähnliche Rollen hat er sehr gut gespielt.

Im Ganzen stand sein Charakter im kompletten Gegensatze zu dem der Neuber: er schickte sich in die Dinge und sorgte nur für das Nächste, ließ darum aber auch die allmählige Umwandlung der Schule, welche sich bei seiner Truppe verbreitete, ungehindert geschehen.

Fast wunderbar erscheint es, daß die Talente, welche eine neue Phase der Entwicklung in der Schauspielkunst herbeiführen sollten, sich gleich beim Beginn seines Unternehmens, wie mit einem Schlage zusammenfanden, auch in ein und demselben Stücke miteinander die Bühne betraten. Es war am 12. Januar, da Konrad Ackermann*) den Mithridat, Sophie Charlotte Schröder (die

*) Ackermann hatte schon bei dem Prinzipal Stolle, einem Schwager Denners, einige Uebung erlangt.



Mutter des großen Schröder) die Monimie und Konrad Eckhof den Xiphares spielte.

Außerdem hatte Schönemann Heydrich gewonnen, er selbst und seine Frau sowie einige untergeordnete Personen wie Thöring, Kröning, Apel, Rosche und Frau Henkel machten den anfänglichen Bestand seiner Truppe aus. Später haben sich bei derselben noch ausgezeichnet: Bubbers durch Lebhaftigkeit und Einsicht in feurigen Rollen und Stutzern, Joh. Christ. Krüger, Martini, Uhlich, alle drei weniger als Schauspieler denn als Schriftsteller, Kirchhoff in gesetzten Liebhaberrollen und einigen Heldencharakteren, auch in Landjunkern und Pedanten, Philippine Tumler, Antusch und Fabricius von der Neuber'schen Truppe, Starke, der Sohn des Velthenschen Mitdirektors in Dresden, welcher Bediente und launige Alte mit Glück spielte, und bald bedeutend in Charakterrollen wurde, Schönemanns Tochter, die treffliche Frau Starke, die Rudolphi (später Uhlichs Frau) und die junge Spiegelberg (Eckhofs Frau) u. A.

Der Anfang des Schönemann'schen Unternehmens, mit einem Personal von 11 Köpfen, war bescheiden genug, aber wir haben uns überhaupt von der Einrichtung und Beschaffenheit dieser Truppen sehr geringe Vorstellungen zu machen. Ihre Verfassung war die der heutigen wandernden kleinen Provinzialbühnen, mit denen die Theatergeschichte längst so gut wie gar nichts zu thun hat.

Damals aber waren diese Truppen, welche sich mit einem geringen Kapital errichten ließen, und die eigentlich permanent zwischen Sein und Nichtsein balancirten, die einzigen Träger der dramatischen Kunst und die Pflanzschule unübertroffener Talente.

Welch einen Aufschluß giebt uns ein Blick in Schönemann's Rechnungsbuch, bei Eröffnung seines Theaters in Lüneburg! Da beträgt die Summe der wöchentlichen Gehalte für das gesammte Personal 16 Thlr. 8 Gr. Ackermann, Heydrich und Frau Schröder beziehen die größten Gagen, wöchentlich 2 Thlr. die geringste ist 1 Thlr. 8 Gr.*), gerade so viel erhalten die Schneidergehülfen, deren vier beschäftigt sind. Eckhof bekömmt 1 Thlr. 16 Gr., das ist wenig über 5 Gr. auf den Tag, während als Tagelohn für den Zettelträger und einen Zimmermann 6 Gr. notirt sind. Auch steht diese Einnahme in einem peinlichen Verhältnisse mit den Preisen nothwendiger Bedürfnisse; z. B. findet sich von Schönemann der Posten notirt: „Vor mich ein paar Schuh 1 Thlr. 4 Gr." Wenn der arme Eckhof also dergleichen kaufen mußte, so blieben ihm gerade 12 Gr. von seiner Wochengage übrig. Man möchte annehmen, daß zu diesen geringen Gehalten, die obenein in der Fastenzeit, wo nicht gespielt werden

*) Bei der Neuber hat der berühmte Kohlhardt nie mehr als wöchentlich 5 Fl. erhalten, Koch erlangte in der letzten Perioden die unerhörte Gage von wöchentlich 9 Fl.



durfte, noch vermindert wurden, ein Freitisch hinzugekommen sei, nur erscheint die wöchentliche Haushaltungsausgabe des Prinzipals zwischen 4 und 5 Thlr. dafür nicht ausreichend. Schönemann's wöchentliche Hausmiethe betrug 2 Thlr., die Zettel kosteten für jede Vorstellung 20 Gr., die Beleuchtung des ganzen Theaters wurde mit 1 Thlr. für Talglichter bestritten, die „Musike vor einen Tag" kostete 1 Thlr. 8 Gr. — Mit diesem Ausgabeetat konnte vor hundert Jahren ein Theater eröffnet werden.

Mecklenburg-Schwerin, Hamburg, Hannover, Braunschweig, Göttingen, Halle, Magdeburg und Leipzig waren in den ersten Jahren die Hauptstützpunkte von Schönemanns Wanderungen. Er folgte der von der Neuber eingeschlagenen Richtung mit großer Vorsicht, ließ die Harlekinslustbarkeiten wieder frisch floriren, zeigte sich selbst wieder in dieser Rolle mit allen altherkömmlichen Pöbel-Streichen und wartete ab, bis das Publikum allmählig selbst der Haupt- und Staatsactionen und Stegreifburlesken überdrüssig werden würde*). Daneben führte er allerdings auch die Verstragödien und feineren Lustspiele mit möglichster Sorgfalt auf und überließ es den ausgezeichneten Talenten, welche sich dafür bei seiner Gesellschaft ausbildeten, der Gattung den Sieg zu ver-

*) Flögel erzählt: „Noch im Jahr 1749 als Schönemann in Breslau in dem alten Ballhause der Neustadt spielte, führte



schaffen. Fleiß und Sorgfalt legte seine Direction auf's Wirksamste an den Tag, die Uebersetzungen wurden gewissenhaft geprüft, gute Originale kamen schnell zur Aufführung, immer besser wurden Garderobe und Decorationen. Nur seine Ballette wurden wenig gelobt, was ihm indessen keineswegs zum Vorwurf gemacht werden soll.

In Hamburg brachte er 1741 die erste dortige Lokalposse „der Bocksbeutel" zu seinem und seiner Nachfolger großen Vortheil auf die Bühne; ein Jahr später in Leipzig das erste wiederbelebte Schäferspiel „die gelernte Liebe oder der gestohlne Hammel" von Rost, das durch Eckhofs und der Rudolphi Spiel zur Lieblingsvorstellung wurde.

Hier ereignete sich aber in der noch jungen Gesellschaft eine bedenkliche Spaltung. Frau Schröder ging ab, man sagte um eines Rollenstreites willen, in Wahrheit aber handelte es sich um eine unerfüllte Gagenforderung. Und welcher Art war diese Differenz, welche der ersten Truppe dieser Zeit ihre erste Schauspielerin raubte? Frau Schröder verlangte eine Gehaltzulage von wöchentlich 12 Groschen, zu welcher sich Schönemann nicht verstehen wollte.

Die Spaltung der Gesellschaft griff weiter, der Schrö-

---

er die asiatische Banise auf, wo er selbst als Hanswurst den Bedienten des Prinzen Balancin vorstellte; und als Banise sollte geopfert werden, erschien er in einem Hemde, welches hinten mit Leim beschmiert war und viel Gelächter erregte. So was fand damals noch Beifall."

der folgten Ackermann, Starke's und die Rudolphi, mit denen sie in Hamburg eine eigne Gesellschaft bildete, deren Rivalität aber nur von kurzer Dauer war. Die Abtrünnigen kehrten nach Jahr und Tag zu Schönemann zurück, bis auf Ackermann und Frau Schröder, welche von der aufgelösten Neuber'schen Gesellschaft Koch, Heydrich und die Tumler an sich zogen und ihr Glück in Schwerin versuchten. Es schlug fehl, die Neuber rief ihre Getreuen wieder zusammen und Frau Schröder gab ihre erste Prinzipalschaft auf, ging 1746 mit Ackermann nach Danzig, wo ein Goldschmied Diederich eine Bühne errichtet hatte, später dann nach Petersburg. Erst zehn Jahre nachher, sollten beide wieder in der deutschen Theatergeschichte mit großer Bedeutung auftreten.

Schönemann, der sein westliches Wandergebiet so bedroht sah, richtete seine Augen auf Berlin, das unter dem jungen Könige Friedrich II. ein neu Athen zu werden verhieß, und wirklich wurde er 1743 willkommen geheißen, um dort einen besseren theatralischen Geschmack zu erwecken.

Denn in Berlin herrschten fortwährend Eckenbergs Haupt- und Staatsactionen, in denen der Harlekin Quartal sich berühmt machte, des Pantalons Hilverding Burlesken, denen die schöne und galante Ohlin Anziehungskraft gab, und die Ballette und Stegreifcomödien Franz Schuchs. Die letzteren scheinen zu dem Vorzüglichsten gehört zu haben, was damals in der bur-

lesken Improvisation geleistet wurde, alle Stimmen, und unter ihnen Lessings, vereinigen sich zu ihrem Lobe. Schuch erfand die Scenarien zum Theil selbst, theils nahm er sie aus spanischen, italienischen und Molierischen Lustspielen, auch wohl aus Plautus und Terenz. Er spielte den Harlekin, seine Frau die Colombine, Stenzel den Anselmo und alle drei müssen auf die bewundrungswürdigste Weise einverstanden gewesen sein. Schuch und Stenzel waren beide in ihrer Jugend aus einem Tyroler Kloster entwichen und dergestalt weltlich geworden. Sie wurden beide im bürgerlichen Leben als ehrbare und stille Männer gerühmt, die Bühne aber verwandelte sie völlig und machte Alles an ihnen wahr, was man zum Vortheil des Stegreifspieles zu sagen weiß. Lebhafte Spannung, fieberhaft erregte Erfindungskraft, natürlich unmittelbarer Ausdruck, ungezwungne und lebendige Sprache, eine Hetzjagd von spaßhaften Einfällen ohne Behelf von Zoten und Unflätherereien, eine wahrhaft komische Begeisterung gab an glücklichen Abenden diesen Spielen den außerordentlichsten Reiz. Schuch, ein trockner und finstrer Mann, sagte von sich selbst: „Wenn ich schon die Hanswurstjacke anziehe, so ist es, als wenn der Teufel in mich führe.“

Daß die eigenthümlichen Mängel des Stegreifspieles auch dem Schuch'schen anhingen, war um so natürlicher, als sein Personal, auf seinen unausgesetzten Wanderungen, unablässig wechselte. Zum Glück für ihn nahm

man es noch nicht so ernsthaft mit dem Comödienspielen und es war leichter Auskunftsmittel zu finden. **Märchner**, einer seiner beliebtesten Schauspieler, hatte die Bühne verlassen und sich in Berlin als Branntweindestillateur etablirt, wenn aber Schuch in Personalverlegenheit gerieth, so durfte er sich nur an seinen alten Freund wenden und der kam voll Lust und Bereitwilligkeit, spielte Helden und Könige zu allgemeinster Befriedigung des Publikums — denn Märchner spielte nur die noblen Charaktere — und kehrte, wenn sein alter Prinzipal wieder anderweitig Rath geschafft hatte, in seinen Schnappsladen zurück. Ein Pendant zu den alten Ab- und Zuzügen der Studenten. Niemand hat bei Schuch ausgehalten, als Stenzel; auch seine Frau nicht, die sich immer nur auf kurze Zeit bei ihm gefiel und ihren Harlekin oft in die ärgste Verlegenheit um eine Colombine setzte.

Daß die beiden geübtesten Extemporanten Schuch und Stenzel sich vielfach mit Gemeinplätzen und oft wiederkehrenden Phrasen und Scenen helfen mußten, mochte hingehen, aber ihre weniger geübten Spielgenossen waren dieser Auskunft nicht mächtig, sie hatten gewöhnlich nicht nur den allgemeinen Fehler der Extemporanten: eine stockende Sprache, die sie auch dann in memorirten Stücken nicht los wurden — sondern sie blieben auch oft genug völlig stecken, oder warfen den ganzen Zusammenhang des Stückes über den Haufen. Das erzeugte eine Unzahl von Theateranekdoten. **Brandes**, der mehrere Jahre in Schuchs

Comödien den Liebhaber (Leander) gespielt hatte, erzählt, daß ihm einmal seine Liebeswerbung so feurig gerathen sei, daß seine Angela ganz bedrängt davon gewesen und, obschon das Stück kaum angefangen hatte, mit den letzten Worten ihrer Rolle, auf die sie verabredetermaßen ausgehen sollte, herausgeplatzt sei: „Ach liebster Leander, ich kann unmöglich länger widerstehen. Hier empfangen Sie meine Hand und mit derselben das zärtlichste Herz." Nun wäre die Comödie zu Ende gewesen, wenn er, der Liebhaber, nicht Geistesgegenwart genug gehabt hätte, geschwind einige Schwierigkeiten aufzufinden, welche der Verbindung der Liebenden noch im Wege ständen.

Dergleichen Verwirrungen störten aber das Vergnügen des Publikums keineswegs, im Gegentheile sie erhöhten es. Da weder die dargestellte Handlung noch die Charaktere, also das dramatische Interesse, die Zuschauer in der Steigreifcomödie fesselte, sondern nur die Virtuosität der Spieler, so erhöhte es natürlich den Reiz, wenn diese auf die möglichst härtesten Proben gestellt wurde. Dieser Reiz, den das Gewagte und Unsichre ausübt, scheint auch begabte Extemporanten wie Franz Schuch zu immer weiterem Hazardiren verlockt zu haben. Brandes erzählt, daß er oft nicht gewußt habe, welch eine Comödie gegeben werden solle — wenn der Theaterzettel nur „ein lustiges Nachspiel" ankündigte — und wenn er noch beim Ankleiden in Schuch gedrungen ihm das Stück anzugeben, habe dieser gewöhnlich geantwortet:

„Schwatz' der Herr nur von Liebe, das Uebrige wird der Herr schon erfahren.“ So sei der Vorhang aufgezogen worden und er habe getrost die Scene mit allgemeinen Betrachtungen über die Freuden und Martern der Liebe, oder so etwas Aehnlichem, begonnen. Schuch sei dann, als Harlekin, sein vertrauter Diener und Rathgeber, dazu gekommen, habe die Exposition des Stückes hingeworfen und ihm so den Faden des Stückes gegeben.

Dergleichen Züge zeigen uns, wie anziehend und unterhaltend das Schuch'sche Stegreifspiel war, wie doppelt amüsant für die Zuschauer, sowohl beim Gelingen als beim Mißlingen. Wie hinderlich die ganze Gattung einer ernst gemeinten Kunstentwicklung sein mußte, da sie, im besten Falle, nur den Schaum vom Becher zu kosten gab, den kräftigen Lebenswein aber leichtfertig verschüttete, leuchtet eben so wohl ein, als daß sie gerade um deswillen dem Publikum, das nur unterhalten sein will, um so lieber sein mußte.

Schönemann hatte also, da er nach Berlin kam, in der Schuch'schen Bühne eine schwierige Rivalität zu bestehen. Das hatte aber den Vortheil, daß er hier seinen Harlekin ins Hintertreffen und die Resultate der Leipziger Schule voranstellte, wodurch es ihm wenigstens gelang, in Berlin einige Saamenkörner des regelmäßigen Geschmackes auszustreuen, die freilich erst lange nach ihm zur Aerndte reifen sollten. Er erlangte ein preußisches

Privilegium, wodurch Berlin und Breslau auf das Register seiner Stationsplätze kamen.

Der steigende Ruf von Schönemanns Truppe zog viele Talente nach Berlin, die rückkehrenden Abtrünnigen und einzelne Mitglieder der zum erstenmal aufgelösten Neuber'schen Truppe kamen hinzu. Er nahm auch an, was eine Zukunft versprach, und als sein Personal zu zahlreich und kostspielig wurde, so verlieh er die eine Hälfte desselben förmlich an den Prinzipal Joh. Ferd. Müller, der dann in Sachsen damit agirte.

Eine andre Speculation machte er bei diesem ersten Aufenthalte in Berlin mit der Wiederbelebung des Singspieles, indem er die englische Operette „the devil to pay, der Teufel ist los," vom Geheimrath von Bork wörtlich übersetzt, auf die Bühne brachte. Die englischen sehr trivialen Gesänge waren beibehalten und wurden ohne Orchesterbegleitung vorgetragen. Von diesem höchst bescheidenen Versuche datirt die neue Phase der modernen Oper.

Seit einigen Jahren war die alte Oper zu Grunde gegangen, aber aufgehört hatte das musikalische Drama keineswegs. Theils hatten sich die Wandertruppen mehrere Nürnberger und Hamburger Opern für ihre beschränkten Mittel bearbeitet und zugerichtet, prahlten nun entweder mit dem Titel von Opern oder gaben sie als Trauerspiele mit Gesang, theils spielte in den Haupt- und Staatsactionen, wie wir wissen, der Gesang eine sehr

feierliche Rolle und den Burlesken und Schäferspielen waren ebenfalls Lieder eingeflochten. So erschien „der Teufel ist los“ eigentlich nur als eine Fortsetzung dieser letzteren Gattung und war durchaus nichts Neues; nur der Erfolg, mit welchem dieser Versuch bald darauf von andrer Hand aufgenommen und verfolgt wurde, hat ihm Bedeutung gegeben. Schönemann legte um so weniger Werth darauf, als die Aufführung keinen Beifall fand. Er versuchte es noch einmal 1747 damit in Hamburg, auch ohne Erfolg.

Ueber zehn Jahre lang besuchte seine Truppe alle Städte Ober- und Niedersachsens bis Hamburg, Mecklenburg, die Marken und Schlesien. Ihr Ansehn stieg, jemehr das der Neuber sank, und wie willig auch Schönemann sich dem Geschmacke des großen Publikums accomodirte, immer war doch der Fortschritt der Schauspielkunst an seine Truppe geheftet. Ja auch von ihm hören wir bittere Beschwerden über die Rohheit und Unempfänglichkeit für die edlere Richtung. Sie heften sich mehr an äußerliche und kleinliche Dinge — von dem großartigen Sinne der Neuber war ihm wenig überkommen — aber sie geben uns doch wieder lebendige Anschauungen von dem damaligen Theaterzustande und treffen manchen wichtigen Punkt.

In den Vorreden zu den von seiner Truppe aufgeführten Stücken, welche er, nach alter Prinzipalgewohnheit, zu seinem Vortheile in Druck gab, äußert

er unter Anderm: „Ich will anjetzt nur einen einzigen Grund des elenden Geschmacks in Deutschland anführen, und ich schmeichle mir in ihm die Hauptquelle aller andern entdeckt zu haben. Ich habe fast an allen Orten die Erfahrung gemacht, daß die Schönen und die jungen Herren, obgleich lange noch nicht einen feinen und ganz richtigen, doch noch immer in Vergleichung den besten und natürlichsten, die sogenannten Gelehrten aber den wenigsten und verderbtesten Geschmack gezeigt haben. — — Der Satz, daß die schönen Wissenschaften die Herzen menschlicher und ihre Anhänger gesitteter machen, ist wegen seiner Wahrheit so allgemein angenommen, daß man ihn fast in allen todten und lebendigen Sprachen als ein Sprichwort findet. Unter allen Zuschauern aber, die mich irgendwo meine Schauspiele zu besuchen gewürdiget haben, habe ich noch keine ungesittetere gesehen, als auf den Universitäten, wo ich bisher meine Bühne eröffnet habe; das wegen seiner Sitten so liebenswürdige Leipzig ausgenommen. Unter den Bürgern der andern scheinen die meisten einen Ruhm darin zu suchen, den niedrigsten Pöbel an scheußlichen Sitten zu übertreffen. Die meisten Handlungen, wodurch man die Schauspielhäuser an solchen Oertern entehrt, sind zu niedrig, als daß man viel davon schreiben und sie an das Licht bringen könnte. Nur ein Exempel anzuführen: Wer kann es sich, ohne es gesehen zu haben, in Deutschland als möglich vorstellen, daß Leute alle Ehrfurcht vor sich selbst,

vor einer großen Versammlung, vor dem anwesenden Frauenzimmer und vor den besten Werken des Witzes so weit verlieren, und in einem Schauspielhause den Tobacksrauch auf die frechste Weise um sich her ausschütten, ganze Wolken davon auf die Bühne jagen und die spielenden Personen darin einhüllen können? Andrer Niederträchtigkeiten nicht zu gedenken. Kann man es nun wol einem Franzosen oder Engländer, der niemals ein deutsches Gesicht gesehen hat, wenn er von dieser Aufführung in Schauspielhäusern hört, oder gar selbst sieht, verdenken, wenn er dann sich von einem Deutschen ein Bild macht, welches dem Rhinoceros ähnlicher sieht, als einem Menschen? Denn welcher Engländer oder Franzose hat solche Aufführung jemals von einem Matrosen in seinem Lande gesehen? Unsre Nachkommen wenigstens, wofern diese Schande unsrer Sitten bis auf sie aufbehalten werden sollte, werden sich uns unmöglich anders, als in Bärenhäute gekleidet vorstellen: daß man aber seidne Kleider nach französischem und neuem Schnitte, reiche Westen und Federhüte tragen und doch in einer Comödie Toback rauchen könne, das wird ihnen so etwas gräslich wunderbares sein, wie uns die Schilderung der Chimäre. Die übrigen Sitten werden sich aus dieser Handlung deutlich genug muthmaßen lassen.

Von der Unwissenheit der meisten Studirenden in den Werken des Witzes werden noch folgende Exempel sehr starke Beweise abgeben könnnen. Die Vorstellung

des Cinna aus dem Corneille hat auf Universitäten vielen im Parterre Anlaß zu der Untersuchung gegeben, ob Cinna eine Tragödie oder Comödie heißen müsse; die Vorstellung des Geizigen, warum Harpagon, weil er mit einem kleinen Barte vorgestellt wird, ein Jude und nicht ein Christ sei. Man kann einige Jahre auf Universitäten gelebt haben und nach der Vorstellung des Mahomet des Herrn von Voltaire doch noch gern wissen wollen: ob sich die Geschichte wirklich so bei den Römern zugetragen habe.

So lächerlich auch diese Anekdoten sind, so wahr und zugleich so entsetzlich sind sie auch für einen, welcher auch gern des guten Geschmacks wegen auf sein Vaterland stolz sein zu können wünschet. Deutschland wird sich gleichwol nicht eher bei seinen Nachbarn aus dem Verdacht bringen, daß die Natur seine Kinder am Witze enterbt habe, als bis seine Pedanten anfangen werden, ihre Wortforschungen und ihre Gedächtnißweisheit gegen die edlern, fruchtbarern und geistigern Wissenschaften zu verachten."

Daß die Gelehrsamkeit immerdar ein Krankheitsmoment im deutschen Theaterleben abgeben sollte, davon hat der beschränkte Schönemann doch ein sichres Gefühl gehabt.

Als die Gesellschaft im Jahre 1749 Leipzig wieder besuchte, begann sie ihre Vorstellungen in dem neu eingerichteten kleinen Theater der Neuber, in Quandts Hofe,

mit Cinna, den Schönemann häufig zur Eröffnung gab. Koch, von Wien zurückgekehrt, hatte sich mit seiner Frau der Truppe in Göttingen schon angeschlossen, hier in Leipzig aber gerieth er mit Schönemann in Uneinigkeit und trennte sich wieder von ihm. Er blieb zurück, als Schönemann abzog, ermuntert von einigen Gönnern bewarb er sich um das erledigte sächsische Privilegium und erhielt es.*)

Alle Gegenbemühungen Schönemanns scheiterten, er erlangte von Koch, der noch keine Gesellschaft zusammengebracht hatte, nur die Vergunst, in der Ostermesse des nächsten Jahres zum letztenmale in Leipzig spielen zu dürfen. Aus Breslau und Magdeburg wurde er durch Schuch verdrängt, aus Braunschweig durch den Balletmeister Nicolini, der mit seinen Kinderballetts und italienischen und deutschen Burlesken und Intermezzi — bei denen der Harlekin Quartal jetzt sein Wesen trieb — zum maitre des plaisirs des Herzogs geworden war, und so sah sich Schönemann völlig nach den Küstenländern gedrängt. Rostock, Stralsund, Hamburg, Kiel, Lübeck, Lüneburg, Hannover blieben seine Stützpunkte, auch spielte er auf dem Jagdschlosse Göhrde neben einer französischen Truppe, als der König Georg II., auf dem Besuch seiner deutschen Staaten, dort Parforcejagden hielt.

---

*) Der Harlekin Müller, welcher es bis jetzt besessen, hatte in Lithauen seine Gesellschaft aufgegeben.

In dieser mißlichen Lage war Schönemann gern zur Schließung eines Verhältnisses bereit, das ihn der Sorge des unstäten Lebens enthob.

Der Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin nahm ihn mit seiner Truppe als Hofcomödianten in bleibenden Dienst. Nur vier Sommermonate wurden ihm als Urlaub zu Reisen nach Hamburg u. s. w. freigegeben. Schönemann eröffnete am 11. Mai 1751 das neue herzogliche Theater in Rostock mit Elias Schlegels „Geheimnißvollen" und dem allbeliebten Schäferspiele „Die gelernte Liebe" von Rost, und so war der wandernden Schauspielkunst zum zweitenmale ein Ruhepunkt gegönnt, wo sie zur Besinnung kommen und die Resultate ihrer Bestrebungen feststellen konnte.

Wie viel war verloren gegangen, wie viel gewonnen worden, seit Magister Velthen am Dresdner Hoftheater den Fieberparoxismen der Improvisation Einhalt zu thun versucht hatte! Jetzt war es endlich gelungen, aber der Sieg hatte unsere Bühne den Franzosen verkauft. Indessen bereitete sich schon eine neue große und volksthümliche Epoche der deutschen Dramatik vor, und gerade in diesen nächsten fünf Jahren — denn länger dauerte das Mecklenburger Hoftheater nicht, der Tod des fürstlichen Protektors machte ihm ein Ende, wie damals in Dresden — gerade in dieser Zeit der besonnenen Ruhe sollte der Schauspieler, dessen Talent und Einfluß schon jetzt die edlere Richtung der Schönemann'schen Truppe ver-

treten und erhalten hatte, sich immer mehr in seiner Eigenthümlichkeit befestigen. Und dieser Schauspieler war berufen den Uebergang von der französischen zur deutschen Schule als ein vorleuchtendes Muster an sich zu vollenden.

Es war Konrad Eckhof.

Da seine individuelle Entwicklung die der nächstfolgenden Kunstperiode bestimmt, so müssen wir uns sogleich näher mit ihm bekannt machen.

Er wurde 1720 in Hamburg geboren. Sein Vater war ein armer Stadtsoldat, der nebenbei ein Handwerk betrieb; später hat ihm sein Sohn ein Unterkommen beim Schönemann'schen Theater geschafft, wo er sich aber nur zum Lichtputzer tauglich zeigte; wie untergeordnet mag also Eckhofs Erziehung gewesen sein! Dennoch müssen schon frühe Anregungen in dem Knaben den Trieb zur Darstellungskunst erweckt haben. Oft zog es ihn auf den einsamen Boden des Hauses, um dort, von Niemand gesehen, dem Drange zu declamiren und zu agiren genug zu thun. Merkwürdig ist dabei, daß er alte Kleider vor sich aufhing, um sich die Zuschauer zu bezeichnen; so bestimmt empfand das Kind, daß die Ausübung der dramatischen Kunst den Zuschauer bedinge.

Wie untergeordneter Art auch Eckhofs Schulkenntnisse gewesen sein mögen, so finden wir ihn doch schon, kaum den Knabenjahren entwachsen, als Schreiber bei dem schwedischen Postcommissär Bostel in Hamburg, während einer Abwesenheit seines Herrn, die Geschäfte allein

und zu dessen Zufriedenheit versehen. Es war sein Fleiß, seine Ordnungsliebe und Pflichttreue, die schon früh diese Zuverlässigkeit seines Charakters erzeugten. Ja er trieb die gewissenhafte Redlichkeit und Dienertreue so weit, daß, als auf Ansinnen der Frau Postcomissärin, sein Herr von ihm eines Sonntags verlangte: er solle bei der Kirchenfahrt als Lakay hinten auf die Kutsche treten, er diesen Dienst nicht unbedingt verweigerte, nicht das Haus sofort verließ, sondern mit echt deutscher gewissenhafter Beachtung der Formen erklärte: er werde, wenn man auf der Forderung bestände, gehorchen, aber dann den Dienst verlassen. Da der Postcommissär von seinem Begehren nicht abstand, so führte Eckhof auch beides buchstäblich aus; er stand auf der Kutsche und ging dann aus dem Dienst. — Dieser Vorgang charakterisirt uns den Mann vollständig.

Bei dem Advokaten in Schwerin, dem er hierauf als Schreiber diente, fand er eine reiche Bibliothek, und unter dem gierigen Lesen von allerlei Büchern erwachte sein früher Trieb zur Schauspielkunst auf's heftigste. Er kam nach Hamburg zurück, traf mit Frau Schröder zusammen, die sich damals, getrennt von ihrem Manne, einem Berliner Organisten, von Handarbeit ernährte, steckte sie mit seiner Theaterbegeisterung dergestalt an, daß sie mit ihm zu Schönemanns Gesellschaft ging. Bei der Spaltung, welche den Abgang der Frau Schröder herbeiführte, blieb Eckhof seinem Prinzipal getreu.

Er war von Anfang an ein Feind des Wechsels und der Unruhe, welche unablässig die damaligen Schauspieler von einer Truppe zur andern trieb, als ob sie „Kämmerchen-vermiethen“ spielten..

Eckhofs Aeußeres war den Liebhaberrollen ungünstig; er war klein, hochschultrig, von eckigem Knochenbau, der sich besonders in den stark hervortretenden Knöcheln der Beine markirte; eine plebejische Gestalt. Sein Gesicht, von starken Zügen, die in reiferen Jahren einen ebenso energischen als weichen Ausdruck und eine entschiedene Würde zeigten — wie sie uns aus dem von Graff gemalten Porträt entgegentritt — mag in der Jugend wenig Anmuth gehabt haben. Das Auge aber, wie Iffland sagt, „wenn auch nicht groß, war von einem Email, welches weit hin glänzte und des heftigsten wie des sanftesten Ausdrucks fähig war, und mit einer Stimme war er begabt, welche an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat.“ So war Eckhof also von Natur wesentlich darauf angewiesen, durch die geistige Gewalt des Wortes, auf das Gemüth und die Urtheilskraft, auf die Seele des Zuhörers zu wirken. Keine gewinnende Gestalt, keine Anmuth der Erscheinung in Haltung und Bewegung kam ihm zu Hülfe, ja man zog anfangs sein Darstellungstalent in Zweifel: und doch gelang es ihm in wenig Jahren seinen Namen zu den vorragenden jener Theaterepoche zu stellen und bei der Schönemann'schen Gesellschaft

einen entscheidenden Einfluß zu gewinnen. Es war der Ernst und Eifer, das nimmerrastende Pflichtgefühl, die vernünftig sich entwickelnde Urtheilskraft, welche ihn bald vor seinen Genossen auszeichneten. Dabei hatten die Eindrücke, welche Konrad Ackermanns urkräftiger Naturalismus in den ersten Jahren seines Theaterlebens auf ihn gemacht, sich nicht verlöscht, er schwamm daher nicht geradehin mit dem Strome der Leipziger Schule, sondern neigte zu größerer Natürlichkeit und Simplicität des Ausdruckes.

Daß er sich im Allgemeinen auch von französischen Mustern abhängig zeigte, war unausbleiblich. Er konnte der herrschenden Richtung nicht entlaufen, traf auch in Berlin, Dresden und auf dem Lüneburgischen Jagdschlosse Göhrde, wo die Schönemann'sche Truppe mehr als einmal neben der französischen spielte, die allbewunderten Muster an, deren Spielart, in ihrer schon so national abgeschlossenen Consequenz, nothwendig etwas Verführendes haben mußte. Natürlich war es demnach, daß Eckhof lange Zeit den Tonfall französischer Declamationsmanier behielt, und daß die vorgeschrittene Kritik ihm eine hörbare Skansion der Alexandriner vorwerfen durfte. Die Eigenheiten der Kunstepoche, in welcher er erwuchs, mußten ihm anhangen, wie der Staub des Bodens, den er trat, seinen Füßen.

Doppelt erklärlich ist es, daß er in den meisten komischen Rollen, besonders denen des französischen Lustspiels,

von den Mustern, die er gesehen, abhängig blieb, weil ihm der erfindende Humor nicht reichlich zugemessen war. In der ernsten Gattung aber, wo seine Productionskraft voll und eigenthümlich aus seiner durchaus deutschen Natur hervorging, führte er eine immer merklichere Verwandlung herbei.

So wichtig aber auch die Fortschritte waren, welche Eckhof in der künstlerischen Ausführung vermittelte, so unendlich bedeutsamer wurde es für die innere Kräftigung der Kunst, daß eine höhere Anschauung von seinem Berufe in seinem redlichen Gemüthe eine wahrhaft religiöse Begeisterung erweckt hatte. Sie war es, die ihn mit dem unverwüstlichen Eifer erfüllte, nicht nur an sich selbst zu vollenden, was er als die künstlerischen und sittlichen Pflichten seines Standes erkannt hatte, sondern auch in seinem ganzen Kreise den beharrlichen Fleiß, das unausgesetzte Bildungsbestreben, den hingebenden Gemeinsinn und das ernste Bemühen um eigne, persönliche Veredlung — ohne welche keine wahrhaft edle Darstellungen möglich sind — kurz alle Tugenden, welche der Schauspielerberuf fordert, zu wecken und zu pflegen.

Dieses erste Schauspielermuster, das Eckhof in seiner künstlerischen Sittlichkeit der Geschichte darbietet, die vollendete Persönlichkeit ist es, welche mehr als alle einzelnen künstlerischen Fortschritte, die wir ihm verdanken, die Bahn der Vervollkommnung, die Aussicht auf höhere Anerkennung eröffnet hat. Das ist es, warum

er den Namen: Vater der deutschen Schauspielkunst mit vollem Recht verdient.

Ein Unternehmen, wozu er die Muße des Aufenthaltes der Truppe am Mecklenburgischen Hofe benutzte, giebt uns eine Probe von seiner Gesinnung und orientirt uns zugleich über die Zustände dieses Momentes.

Zu dem Standpunkte, den Eckhof in seiner Kunstanschauung durch einsames Selbststudium erreicht hatte, wollte er gern auch seine Kunstgenossen führen, aber er wollte es auf eine lebendigere und anregendere Weise, auf die der gegenseitigen Förderung; bei welcher auch noch das Lebensprinzip der Schauspielkunst: die Gemeinsamkeit, sich heben könne.

Er veranstaltete daher regelmäßige Zusammenkünfte der Gesellschaft, um durch gemeinsame Besprechung die Grundsätze ihrer Kunst aufzufinden und deren Anwendung festzustellen. Er gab diesen Zusammenkünften eine bestimmte Form und unternahm damit die Stiftung einer deutsch'en Schauspieler-Academie.

Diese Absicht, aus der gereiften praktischen Erkenntniß der Schauspieler selbst, eine gewisse Gesetzlichkeit für die Schauspielkunst zu gewinnen und zu gemeinsamer Anerkennung zu bringen, zeugt von dem gesunden natürlichen Sinne Eckhofs. Er wußte zu gut, daß wissenschaftliche Theorien den Künsten nur in den seltensten Fällen frommen, weil sie von außen an sie herantreten; er wollte darum seinen Genossen die Kunstregeln aus ihrer eignen

lebendigen Erfahrung zum Bewußtsein bringen und eine Begeisterung für das Ideal aus der Praxis entwickeln.

Wir werden sehen wie weit seine echt künstlerische Absicht gedieh.

Am 5. Mai 1753 fand zu Schwerin die erste Sitzung dieser Academie Statt, von da ab wiederholte sie sich alle vierzehn Tage von 2 bis 4 Uhr Nachmittags. Eckhof hatte Schönemann für das Unternehmen zu interessiren gewußt, der das Ehrenamt eines Präses übernahm. Fast alle andern beitretenden Männer wurden durch Uebertragung von Aemtern an die Academie gefesselt. Er selbst war Vicepräses, Proponent und erster Lector, Stark Viceproponent und Vicelector, Kirchhof zweiter Lector, Martini Inspector, Berger Secretär, Schleiffer Pedell, nur Rainer und Bernhard Eckhof*) gingen leer aus. Diese vielen Titel und Aemter geben dem Unternehmen freilich ein steifes Formalitätsansehen, das vielleicht etwas in Eckhofs Geschmack war, aber er hatte wohl auch gehofft den Antheil seiner Genossen dadurch zu födern. Außerdem traten dieser Academie Frau Schönemann und deren Tochter, die Frauen Stark, Eckhof und Rainer bei; nur Herr Fabricius hatte für gut gehalten der Einladung nicht zu folgen.**)

---

*) Ob dieser Bernhard Eckhof verwandt mit Konrad Eckhof war ist nicht bekannt, sein Name kommt nirgend weiter vor.

**) Der Künstlerberuf mag nicht sehr mächtig in ihm gewesen



Mit aller Umständlichkeit war in 24 Artikeln die Grundverfassung der Academie verzeichnet, die deutlich genug auch auf Versittlichung der Gesellschaft gerichtet war, Beisteuern und Strafen festsetzte.

Nach dem 15. Artikel sollte die Academie sich „mit Vorlesung der aufzuführenden Schauspiele beschäftigen, mit gründlicher und genauer Untersuchung der Charaktere und Rollen derselben und vernünftiger Ueberlegung: wie sie gespielt werden können und müssen. Ferner solle eine unpartheiische, ohne Ansehn der Person, von allen Vorurtheilen entfernte kritische Betrachtung über die Stücke und Vorstellungen vorgenommen werden, welche von einer Sitzung zur andern aufgeführt worden, und wie etwa unterschlichene Fehler abgeschafft oder verbessert werden können. Auch mit vernünftigen Abhandlungen und Erläuterungen über die Schauspielkunst überhaupt oder über abgesonderte Theile derselben, mit bescheidenen Anmerkuugen über der Schauspieler Pflichten im gemeinen Leben, in so weit sie mit der Aufnahme der Gesellschaft und den Theaterverrichtungen in Verbindung stehen, sollten sich die Sitzungen beschäftigen, wobei weder Entrüstungen, Beleidigungen, noch Empfindlichkeiten stattfinden dürften."

---

sein, er verließ sechs Jahre später die Bühne und wurde Gastwirth im Holsteinischen. — Ein Standeswechsel, welcher sich bis auf den heutigen Tag bei Theatermitgliedern wiederholt.



Der 16. Artikel verpflichtet die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft, selbst solche, welche der Academie nicht beitreten, die durch Stimmenmehrheit gerügten Fehler auf Insinuation des Prinzipals zu verbessern und „vernünftige Erinnerungen vernünftig anzunehmen. Im Fall aber ein solcher oder eine solche sich darin gegen das Ansehn des Directeurs widerspänstig erwiese, und sich weigre diese Anmerkungen anzunehmen oder sich darnach zu verhalten, so sollen alle und jede Mitglieder der Academie verbunden sein, das Ansehn des Directeurs hiebei zu unterstützen und ihren gefaßten Entschluß gegen den Widerspänstigen aufs nachdrücklichste zu vertheidigen und zu behaupten.“

Wie stark erscheint in diesem Beschlusse der Corporationsgeist unter den damaligen Schauspielern! Wie bestimmt das Bewußtsein davon: daß der wesentliche Erfolg theatralischer Darstellungen in ihrer Uebereinstimmung zu suchen sei, daß dabei also das Interesse der ganzen Gesellschaft auf dem Spiele stehe und der Einzelne sich schlechterdings den allgemein angenommenen Intentionen fügen müsse.

In seiner Eröffnungsrede versichert Eckhof: daß er nicht willens sei sich zum Lehrer aufzuwerfen, im geringsten nicht, er sei ein Lernender. Ein Jeder habe seine Ansichten zu erkennen zu geben und er werde seine eignen nicht eher für begründet halten, als bis sie von der Academie geprüft und für richtig erklärt worden seien. Später

sagt er: „Es ist gewissermaßen mit der Schauspielkunst wie mit der Sprache beschaffen. Wir lernen in unsrer zarten Jugend reden; wir lernen es, so wie wir es hören, und begnügen uns Worte zu wissen, durch deren Aneinanderfügung wir unsre Gedanken ausdrücken können. Viele begnügen sich zeitlebens damit und halten eine gründliche Sprachlehre für überflüssig. Nur diejenigen erkennen ihren Vortheil, welche sich die Mühe sie zu erlernen nicht verdrießen lassen und einen Begriff davon haben. Lassen Sie uns also, meine Herren und Damen, die Grammatik der Schauspielkunst studiren, wenn ich so sagen darf, und uns mit den Mitteln bekannter machen, durch deren Anwendung wir zu der Fähigkeit gelangen, die Ursachen von allem einzusehen, nichts ohne hinlänglichen Grund zu reden noch zu thun und den Namen eines Künstlers mit Recht zu verdienen."

Im ersten resumé, welches Eckhof nach Verlauf eines jeden Vierteljahres über die Resultate der angestellten Betrachtungen gab, sagte er: daß die Schauspielkunst weder so leicht sei, als von Vielen angesehen werde, noch so schwer als von Andern vorgestellt würde.. „Nein, es ist eine Kunst, die zwar keine Grenzen zu haben scheint, sie aber doch hat. So wie einem Wandrer eine Wüste grenzenlos wird, wenn er die Unvorsichtigkeit begeht, sich in dieselbe zu wagen, ohne sich vorher nach dem rechten Wege zu erkundigen, da ihn alsdann jeder Abweg verleitet und er folglich beständig in der Irre herumgeht

und das Ende derselben nicht finden kann. Da hingegen derjenige, welcher des rechten Weges kundig, nach angewandter Mühe sie zur gehörigen Zeit zu Ende kommt. Wie nothwendig ist es also nicht, daß diejenigen, welche die Schauspielkunst ausüben und Comödianten sein wollen, sich um die Mittel bekümmern, die ihre Bemühungen erleichtern, und wodurch sie in ihrer Kunst vollkommner werden können."

Durch solche Vorträge, welche die Anregungen des Lessing'schen Geistes nicht verkennen lassen, suchte Eckhof die Thätigkeit der Academie*) zu leiten. Es ist nur zu gewiß, daß er mit seinen Ansichten noch sehr isolirt unter seinen Kunstgenossen gestanden habe, gleichwohl bezeichnet es einen enormen Fortschritt, daß diese Ansichten und Bestrebungen aus der Mitte des Schauspielerstandes so selbständig auftauchen konnten.

Schönemann lieh Eckhofs Bemühungen willig seine Autorität, da es leicht einzusehen war, daß ein günstiger Erfolg derselben seiner Prinzipalschaft zu Gute kommen mußte. Die Arbeiten der Academie, praktisch wie sie waren, nahmen ihm manche Mühe ab. Es wurden nicht nur die neuen Stücke geprüft, auch die älteren gesichtet und das Repertoir von den unwürdigen gereinigt. Zweckmäßige Einrichtungen des Decorations=, Beleuchtungs=

*) Ausführliche Nachrichten über diese im Gothaer Theater=alender von 1779.

und Costümwesens wurden getroffen, energische Beschlüsse gegen unsittliches Verhalten gefaßt.

Sollte man nicht glauben, daß die offenbar segensreichen Wirkungen einer solchen Vereinigung alle Störungen derselben hätten niederhalten und die Schauspieler antreiben müssen, sie zum Hebel ihrer Ausbildung und ihrer Standesehre zu machen? Dem war nicht so. Nach dreizehnmonatlicher Amtsführung sah sich Eckhof genöthigt, in Hamburg, wo sich gerade die Gesellschaft aufhielt, am 15. Juni 1754 zurückzutreten und die Versammelten selbst zu ermahnen: die Academie lieber aufzugeben als fortzusetzen. „Ich war ein Mensch" sagte er, „als ich sie stiftete und konnte alle die Hindernisse, die Widerspänstigkeiten und elenden Spöttereien nicht vorhersehen." — Natürlich war mit Eckhofs Ausscheiden die Academie aufgelöst. Schönemann hatte ihr präsidirt so lange sie bestand, er ließ sie fallen, als Eckhof sie nicht mehr halten konnte.

So scheiterte dieser erste Versuch, die Schauspieler zu einer ernstlichen und gründlichen Betrachtung ihrer Kunst zu vermögen.

Es gereicht Eckhof zu nicht geringem Ruhme, daß er durch solch eine niederschlagende Erfahrung keinesweges vermocht wurde, sich von dem Gesammtinteresse der Kunst und der Truppe, welcher er angehörte, zurückzuziehen, sondern daß er unverdrossen fortfuhr, sich um das Gedeihen des Ganzen zu bemühen. Schönemann wußte von dieser

Gesinnung Nutzen zu ziehen; er räumte ihm großen Antheil an den Directionsmaßregeln ein und ließ ihm immer freiere Hand bei Proben und Vorbereitungen der Stücke. Eckhof gab sich dem Geschäfte mit allem Eifer hin, obschon es ihm bald durch die Einmischung des Schriftstellers Löwen verleidet wurde, welcher um Schönemanns Tochter warb und darum nicht zu entfernen war. Der Prinzipal, der seine Angelegenheiten nun wohl besorgt sah, bekümmerte sich immer weniger darum; eine wunderliche Pferdeliebhaberei nahm ihn ganz gefangen, er spielte seltener, vernachlässigte die Rollen, die seinem Talente zusagten, beharrte aber dagegen mit dünkelhafter Vorliebe auf Rollen, die ihm mißlangen, unter denen der Essex von Corneille den obersten Rang einnahm. Er spielte ihn mit überaus steifem Air und stets geschlossenen Augen; was überhaupt eine Zeit lang für ausbündig vornehm galt.

Die kunstsinnige Herzogin Ulrike, eine eifrige Beschützerin der Schauspielkunst, die besonders Eckhofs Talent sehr hervorzog, forderte Schönemann einstmals auf, ihn den Essex spielen zu lassen. „Den Essex?“ fragte Schönemann hastig. „Den Essex? Ihre Durchlaucht, ich möchte lieber in Ihrem Dömitz vier Wochen auf Wasser und Brod sitzen, als meinen Essex an Eckhof überlassen.“ Die Antwort bewies wenigstens, daß Schönemann es viel weiter im Comödiantendünkel gebracht hatte, als in guter Lebensart. Die verdießliche Antwort der Herzogin

„so werden Sie mir wenigstens erlauben, Ihren Essex nie wieder zu sehen" brachte auch keine weitere Wirkung auf ihn hervor. Aus dieser Anekdote erhellt, daß Schönemann in keinem Falle der Mann war, um das Theater am Hofe heimisch zu erhalten, zugleich aber ist auch daraus zu erkennen, wie groß seine Unabhängigkeit, als Director dieses Hoftheaters, in allen künstlerischen Anordnungen, selbst den geradezu ausgesprochenen Wünschen fürstlicher Personen gegenüber, war. Die Selbständigkeit der Kunst war also in diesem Verhältnisse noch anerkannt.

Der Tod des Herzogs löste indessen 1756 den Vertrag auf und wies Schönemann wieder ganz auf's Wanderleben an.

Die Truppe ging zunächst nach Hamburg. Das Personal veränderte sich wieder, für Kirchhoff trat Anton Gantner ein, der durch seine bizarre Gesichtsbildung und eine auffallend lächerliche Aussprache in komischen Rollen Glück machte und den berühmten Wiener Hanswursten die Handgriffe des Stegreifspielens abgesehen hatte. Sophie Schulz kam zur Gesellschaft, die als Kokette, besonders aber in Männerrollen glänzte, sie spielte, merkwürdiger Weise, das Fach der Chevaliers; ferner Frau Steinbrecher mit ihrer talentvollen Tochter und die Anfänger Brandes und Schröter genannt Müller*).

*) Er wurde später ein wichtiges Mitglied der Wiener Bühne.



So war das Personal allen Forderungen gewachsen, der Stamm der Gesellschaft hatte sich im fünfjährigen ruhigeren Beisammensein gegenseitig verständigt und gut eingespielt. Das höhere Drama insbesondere zeigte davon die glänzendsten Resultate; ein Verdienst, das Eckhof gebührte. Die in sanften und zärtlichen Rollen vortreffliche Frau Starke, das liebenswürdige Talent der jungen Schönemann, Löwens Braut, waren schon auf seine Richtung der natürlicheren und einfacheren Weise der Declamation und des Spieles eingegangen, das Trauerspiel schien hier eine Bahn fortwährender Siege betreten zu haben. Eckhof, der als eine Art von Unterprinzipal fungirte, begünstigte die deutschen Originale. Schlegel's, Gellert's, Lessing's, Krüger's, Behrmann's, Mylius, Romanus, Weisse's Namen waren auf dem Repertoir in voller Ehre; neben Corneille, Racine, Voltaire, Moliere, le Grand, Regnard, Marivaux, la Chaussée, Destouches, Delisle, Favart, Goldoni und Holberg. Das bürgerliche Drama erstarkte immer mehr, Uebersetzungen englischer Stücke wie Moore's „Spieler", durch Eckhof als Beverley, die Starke als seine Frau, die Schulz als Charlotte getragen, traten auf die Bahn, welche das rührende Lustspiel bereitet hatte, die bürgerlichen Gestalten gewannen Berechtigung in der Tragödie und Lessing's „Miß Sara," am 6. Oktober 1756 aufgeführt,

entschied mit der größten Sensation für die folgenreiche Wichtigkeit dieser Gattung*).

So hob sich in dieser Periode noch einmal das Ansehen der Schönemann'schen Truppe höher als es jemals gestanden, sie schien bestimmt die Fortschritte der Schauspielkunst zu sichern und zu lenken, — leider ließ der Prinzipal selbst die gute Sache und seinen wohlverstandenen Vortheil im Stiche.

Man hat Schönemann für einen Mann von Einsicht und gutem Geschmack, von brennendem Eifer für die Verbesserung der Bühne ausgegeben. Dies Lob, von seinem Schwiegersohn Löwen ausgebracht, ist ebenso ungeprüft nachgeschrieben worden, wie manche andre Angabe dieses unzuverlässigen Autors. Nur den thatsächlichen Hergang von Schönemanns Leben und Treiben braucht man zu betrachten, um ganz zweifellos zu erkennen, daß Schönemann nur ein Prinzipal gewöhnlichen Schlages war. Er huldigte dem poetischen Geschmacke, wo er es vortheilhaft fand und spielte den Harlekin mit all seinen Schmutzereien, wo dies Geld einbrachte.

Seine Erfolge hatte er dem sinkenden Glücke der Neuber zu danken und sein größtes Verdienst war, daß er Eckhof schalten ließ. Von der Gesinnung und edlen

*) Das Stück war in Leipzig von Koch schon im April auf die Bühne gebracht worden, in Hamburg spielte Eckhof den Mellefont, Frau Starke Sara, die Schulz Marwood.



Willensstärke seiner Meisterin Neuber war ihm nichts überkommen und die Mission, welche ihm und seiner Truppe durch den Lauf der Dinge zugetheilt war, hatte er nicht begriffen.

Das bequeme Leben am Mecklenburger Hofe — das die tüchtigen Talente in seiner Gesellschaft verständig und eifrig für ihre Bildung benutzten — hatte ihn arbeitscheu und lotterischt gemacht und die müßige Liebhaberei an Pferden genährt. Nun fing er gar an sich auf Pferdehandel zu legen. Mit seinem Sohne, einem verzogenen Burschen, trieb er sich zwischen Hamburg und Lübeck, wie ein Roßtäuscher umher, hatte bei Hamburg dort und da Gäule stehen, zu denen er fortdauernd unterwegs war, während der arme Eckhof, mit halber Autorität, das Theater mühsam im Gange erhielt, Löwens ungeschickte Einmischungen unschädlich zu machen, die Zwistigkeiten des Damenpersonals zu schlichten suchte. Dabei verschleuderte Schönemann auch viel Geld in dem Geschäfte, dessen er gar nicht kundig war und suchte den Verlust durch Einschränkung seines Gagenetats zu decken. Er schützte die Bedrängniß des Krieges vor, aber dieser gerade war ihm vortheilhaft, weil er viele wohlhabende Leute nach dem sicheren Hamburg trieb. In der Hast, sein allerdings sehr zahlreiches Damenpersonal zu vermindern und dem ewigen Rollenstreite ein Ende zu machen, verabschiedete er Frau Steinbrecher und ihre Tochter, zwei der beliebtesten Talente und Eckhofs Verwandte.

Dieser war darüber entrüstet, er glaubte mehr Rücksicht für seine Verwandte, gerade in dieser stürmischen Zeit, verdient zu haben. Die alte Frau Spiegelberg, seine Schwiegermutter, welche, als ehemalige Prinzipalin, alle Wanderzüge nach Dänemark, Schweden und Norwegen durchgewettert hatte*), war trostlos über die Verweisung ihrer Tochter und Enkelin; starb sogar bald nach der Trennung von ihnen. Zudem war Eckhof längst im Interesse seiner Frau unzufrieden mit der Rollenvertheilung, bei welcher Schönemann die auffallendsten Mißgriffe zu machen pflegte, unzufrieden mit des Prinzipals Geschäftsvernachlässigung, welche seine Regie, einer Fraction der Truppe gegenüber, stützelos ließ, der das Uebergewicht seiner Einsicht, seine ernste Richtung und seine „Schulmeisterei" lästig fiel. Kurz Eckhof verlor Lust und Muth den inneren Verfall aufzuhalten und verließ die Gesellschaft im Juni 1757. Alle Bemühungen Schönemanns, ihn zum Bleiben zu bewegen, kamen zu spät. Das siebenzehnjährige Verhältniß wurde zerrissen, das in seiner Dauer, für jene Zeit, ebenso merkwürdig war, als in den Wirkungen seines Bestehens und seines Bruches.

Eckhof ging nach Danzig zu Franz Schuch, der so

---

*) Sie hatte beide Füße dabei erfroren und einen unsicheren, watschelichten Gang bekommen, der ihr bei alten Weiberrollen nun zu Statten kam.

eben Miene machte, sich auf regelmäßige Stücke zu verlegen und deshalb auf kurze Zeit vorragende Talente an sich zog, die der Krieg aus Sachsen vertrieben hatte. Brückner und seine Frau (die Kleefelder in zweiter Ehe) von Kochs Truppe, Hensel, der dumme Bediente und lächerliche Gravität gut spielte und seine junge Frau geb. Sparmann, welche eine der berühmtesten tragischen Schauspielerinnen wurde, von der seit 1749 bestehenden Truppe des Harlekin Kirsch. Kirchhoff und Stephanie, der bald in Wien eine wichtige Stellung einnehmen sollte. Eckhofs und seiner Frau Hinzutreten, gab nun dem Unternehmen Bedeutung. Er hatte sich „nur zu studirten Stücken" verpflichtet, eine Kontraktsklausel, welche zu jener Zeit von Wichtigkeit war und die Schauspieler förmlich in zwei Klassen theilte. Die Regelmäßigkeit hielt aber bei Schuch nicht lange aus, es war ihm nie Ernst damit, dem Stegreifspiel gefährliche Nebenbuhler zu hegen, und bald flogen die bis in das nördlichste Deutschland zusammengezogenen Schauspieler wieder wie Spreu auseinander, um später in Süd und West einzeln wieder aufzutauchen.

Eckhofs Entfernung von der Schönemann'schen Gesellschaft erwies es jetzt auf das Unzweifelhafteste, daß er der gute Geist, die eigentliche Seele derselben gewesen. Nicht allein, daß nun in allen besseren Stücken die empfindlichste Lücke entstanden war, auch die Absicht das bessere Repertoir zu pflegen, oder doch die Energie es durchzusetzen,

schien mit ihr verschwunden. Löwen kam mit seiner dramaturgischen Leitung hart ins Gedränge, sein Mangel an künstlerischer Erfahrung gab ihn in die Hände der Schauspieler, von denen nun ein jeder sein Steckenpferd zu reiten wünschte. Große Regsamkeit und erstaunlicher Fleiß wurde dadurch allerdings in der Gesellschaft angefacht. Eine jede Woche brachte ein neues Stück, die Gegner Eckhof's wollten beweisen, daß man den Schulmeister mit seiner Pedanterie entbehren könne, man wollte sein Andenken mit Kassenresultaten aus dem Felde schlagen. Aber welcher Art waren diese Stücke? Von welchem Geiste waren die Aufführungen? Man arbeitete eben für den Markt, für den Geschmack der Menge, die Geld für Schönemann's Nebengeschäft bringen sollte. Der Prinzipal selbst nahm sich wieder zusammen, besann sich auf all seine alten Rollen und Schnurren. Gantner durfte jetzt mit seinem aus Oesterreich mitgebrachten Vorrath von Zauber- und Lokalpossen hervorrücken, begierig fiel man darüber her, die alten Stregreifkünste wurden hervorgesucht, die Lust des Publikums daran neu geweckt, Alles schwelgte wieder in der Zügellosigkeit.

Aber die Triumphe der Gemeinheit waren nicht von Dauer, bald war das Publikum des bunten Unfuges wieder satt und ließ die Possen leer. Gerne hätte sich Schönemann nun wieder in den guten Geschmack geworfen, aber die Verheirathung seiner Tochter war vor der Thür, denn Löwen hatte eine Sekretärstelle in

Schwerin erhalten, die beliebte Sophie Schulz verließ die Bühne, „durch anderweitige vortheilhafte Aussichten gereizt“ wie die Chronologie sagt*), so waren abermalige Lücken in das Personal gerissen. Zu andern Zeiten hätte Schönemann diese Schwierigkeit nicht hoch genommen, jetzt schien sie ihm unüberwindlich. Seit Eckhof's Abgang war er völlig rathlos geworden. Dazu kam sein Ueberdruß am Theater, — die gewöhnliche Schauspielerkrankheit nach einer Reihe von arbeitsvollen Jahren — und sein unglückliches Erpichtsein auf den Pferdehandel, kurz Schönemann entschloß sich, zu allgemeinem Erstaunen, sein Theater aufzulösen. Am 2. Decbr. 1757 schloß er feierlich mit Schlegel's Hermann und einem Epiloge von Löwen, worin der Ton der Neuber nachgeahmt und ebenfalls über Neid und Anfeindung und über Geschmackslosigkeit der Deutschen geklagt wurde. Löwen wollte seinen Schwiegervater gerne zu den Kunstmärtyrern stellen.

Wenn aber noch etwas mangelte, um Schönemann als eine sehr untergeordnete Natur erscheinen zu lassen, so ergänzte dies der klägliche Ausgang seines Lebens.

Was er aus der übereilten Verschleuderung seines Theaterinventars gelöst, war bald im Pferdehandel aufgegangen, er mußte froh sein, daß Löwen ihm beim

*) Diese zeitweiligen Entfernungen vom Theater, dies Privatisiren der Schauspielerinnen, das selten aus ehrbaren Antrieben geschah, kommt von nun an leider oft vor.

Prinzen Ludwig von Mecklenburg einen Rüstmeisterdienst erbat, der ihm ein klägliches Auskommen gab. Seine Frau starb 1770, er verheirathete sich, fast 70 Jahre alt, zum zweitenmale und unglücklich genug. Ehelicher Zwist, Sorgen und Bekümmerniß machten ihn zum Trunkenbolde. Seine Frau betrank sich mit ihm, Zank und Schlägerei wurde oft so lautbar, daß der Herzog mehr als einmal beide Eheleute einsperren ließ. Endlich 1780 wurde die Frau gar ins Zuchthaus abgeführt, aber auf Schönemanns Bitten wieder entlassen. Und mitten in diesem anstößigen und widrigen Leben schrieb er ein Communionbuch. Ob er dies aus innerem Trostbedürfniß gethan, oder um sich bei dem frommen Herzoge einzuschmeicheln, bleibt dahin gestellt. Er starb endlich 78 Jahr alt i. J. 1782.

Seine verlassene Truppe war großen Theils beisammen geblieben. Die Mitglieder wollten sich gerne auf dem günstigen Terrain der nordischen Städte, wo sie beliebt waren und sicher vor den Kriegsunruhen, erhalten, aber ihnen fehlte ein erster Schauspieler, ihnen fehlte ein Führer von Ansehen und Talent. Da lenkten sich Aller Augen auf Eckhof. Man wünschte sich den „Schulmeister" zurück; die Sorge um den eigenen Vortheil brachte seine Superiorität wieder zur Anerkennung. Man schrieb an ihn, bat ihn zurückzukehren und sich an die Spitze der Gesellschaft zu stellen. Er that es. Unverdrossen das Gute in seiner Kunst zu wirken, wo er es

vermochte, kehrte er zu Weihnacht in seine Vaterstadt zurück, aber da er die geschäftlichen und Geldgarantien nicht allein übernehmen mochte, theilte er die Direction mit Starke und dem Balletmeister Mierk.

Die Gesellschaft zog im neuen Jahre nach Kiel zum Umschlage. Aber aus gänzlichem Mangel an Costüm und Dekorationen konnten nur Stücke gegeben werden, welche in der täglichen Kleidung zu spielen waren — nach damaliger Costümconvention immer ein ziemlich weites Gebiet — und die Decoration der Bühne mußte auf die alte Weise der englischen Comödianten zurückgeführt werden. Das Theater wurde mit zweierlei Tapeten behangen, eine gelbe galt für alle Interieurs, eine grüne für Wald, Feld, Garten u. s. w.

Der Geldgewinn, den die Gesellschaft von diesem Jahrmarkte zog, bewies, daß es der Lebendigkeit der Darstellungen geglückt war, die Mangelhaftigkeit des Apparates vergessen zu machen, aber in dieser Weise war das Werk doch nicht fortzuführen; das Personal war zu klein, Decoration und Costüm länger nicht zu entbehren.

Um Alles dies zu beschaffen, hätte Eckhof — bei dem persönlichen Vertrauen, das er in Hamburg genoß — leicht Capitalien erhalten können, ja man bot sie ihm an; hier zeigte sich eine der günstigsten Gelegenheiten für ihn, selbst eine Prinzipalschaft zu gründen, wofür er bei der ganzen Richtung seines Talentes, bei seiner vorherrschen-

den Neigung und Befähigung zum Lehren, Leiten und Ordnen, so ganz berufen schien — er benutzte sie nicht, wie er es auch später nie gethan. Ihm fehlte aller Geschäftsgeist. Er wollte nur für seine Kunst, nicht um ihren Preis am Markte Sorge tragen, und was ihm über Alles theuer war, nicht durch die Angst um Gewinn und Verlust entheiligen lassen. In seiner abgeschlossenen künstlerischen Natur hatte er keinen Sinn für Geldspekulation und mochte wohl fühlen, daß er beim Unternehmen einer Prinzipalschaft entweder zu Grunde gehen, oder von der Strenge seiner Ansichten nachlassen, sich selber untreu werden müsse. In solche Gefahr wollte er sich niemals bringen.

So wurde denn von der Gesellschaft der Beschluß gefaßt: Koch, der in Leipzig durch den Krieg sehr bedrängt wurde, aufzufordern, die Prinzipalschaft zu übernehmen. Er besaß Alles, was der Truppe fehlte und seine Führung hatte den Ruf der Solidität erlangt. Koch nahm auch die Aufforderung an und trat zu Ostern 1758 in Lübeck an die Spitze der ehemalig Schönemann'schen Gesellschaft, wodurch denn beide Zweige der Leipziger Schule vereinigt wurden.

III.

Koch's Prinzipalschaft.

(1750 — 1771.)

Als Koch, acht Jahre früher, sich angeschickt hatte in Leipzig sein Chursächsisches Privilegium zu benutzen, kostete es große Mühe eine Truppe zusammen zu bringen. Er durfte es nicht verschmähen den kleinen Leppert aufzunehmen, einen Harlekin, der früher in Dresden eine Art von Hofnarr, dann wie wir wissen Prinzipal einer Burleskenbande gewesen, bis Kirsch ihn ausgestochen. Mit ihm erhielt er auch alle die Harlekinaden in Kauf, die auf diesen zwerghaften Possenreißer berechnet waren. Da die beiden Theater in Quandts Hofe und im Blumenberge noch in Schönemanns und der Neuber Besitz waren, so mußte er sogar seine Vorstellungen in Richters Garten, auf einem lebendigen Theater, unter freiem Himmel

beginnen. Es geschah am 6. July 1750 mit der wilden Insel von Saintfoix und dem Harlekin Hulla von Dominique und Romagnesi. Zur Michaelismesse aber hatte er von seiner alten Prinzipalin, der Neuber, deren Gesellschaft sich so eben aufgelöst, ihr Theater im Blumenberge zur Benutzung erhalten und Ostern 1751 konnte er sein neu eingerichtetes Theater in Quandts Hofe beziehen.

Ein würdiger Schauplatz war gefunden, aber die Harlekinaden waren noch nicht zu entbehren. Langsam verbesserte sich das Repertoir bei beschränktem Personale, doch rückte das bürgerliche Drama in englischen Stücken, wie der Spieler von Moore und Georg Barnwell oder der Londoner Kaufmann von Lillo, mit großem Erfolge vor. Erst nach und nach sammelten sich um Koch Wolfram, Mylius, Schuberth, die Komiker Witthöft und Bruck, Frau Klotsch (die Kleefelder) und Frau Steinbrecher mit ihrer Tochter. Im Jahr 1753 aber vervollständigte er sein Personal durch Brückner, einen genialen Menschen von Bildung und Geist, schmächtiger Gestalt und scharfgezeichneten Gesichtszügen*). Seine außerordentliche Nachahmungsgabe und die Biegsamkeit seines Talentes unterstützten ihn, sich leicht in die verschiedenartigsten Rollenfächer werfen zu können. Freilich war auch er ein großer Anhänger der französischen Schauspielkunst, die er in Berlin

---

*) Sein Porträt erinnert an Ludwig Devrient.

an ausgezeichneten Talenten bewundern gelernt und die Leipziger Schule bekam in ihm einen frischen Vertreter, aber sein Feuer, sein Humor, seine hinreißende Suada und die seltne Eigenschaft, daß er des Anstandes und Tones der höheren Stände mächtig war, stellten ihn zu den ersten Künstlern seiner Zeit.

Nun fühlte Koch sich stark genug den kleinen Leppert sammt seinen Burlesken fortzuschicken und ein besseres Repertoir zu bilden.

Unstreitig war man berechtigt auf Kochs mannichfaltige Eigenschaften ein ganz besondres Vertrauen für seine Prinzipalschaft zu gründen. Er wurde zu den ersten Schauspielern gezählt, besaß eine gelehrte Bildung und schriftstellerische Fähigkeit, hatte ein malerisches Talent bewiesen, das eine vortheilhafte Einwirkung auf diese noch wenig ausgebildete Seite der Dramatik verhieß, dazu war er ein rechtschaffener, wohlwollender Mann, der die allgemeine Achtung verdiente, welche die festen Züge seines Gesichtes, der gerade Blick seines braunen Auges einflößten.

In der That hat er auch der Schauspielkunst außerordentliche und nachhaltige Dienste geleistet, nur nicht gerade in der Weise, welche die frisch erwachte Theilnahme für das Theater begehrte.

Den guten und ernsten Geschmack hat er allerdings auch gepflegt, jeden Fortschritt der Literatur benutzt, sich um die Bildung junger Talente mit Fleiß, sogar mit

Freigebigkeit bemüht; sein Hauptaugenmerk aber war, der Bühne eine sichre bürgerliche Stellung zu geben, die Zuverlässigkeit all' ihrer Verhältnisse durch finanzielle Solidität zu fördern. Niemals hat er, um irgend eines Fortschritts willen, einen der bereits errungenen Vortheile aufs Spiel gesetzt, er war durch und durch conservativ, der kluge Haushalter der reformirten Kunst. Das Schicksal seiner alten Prinzipalin hatte ihn vor allen raschen Neuerungen scheu gemacht.

Er wachte über Ordnung und Pünktlichkeit in der Bühnenpraxis, über Wohlanständigkeit des Verhaltens, insbesondere aber war sein Bestreben beharrlich darauf gerichtet, der Bühne die möglichste Stabilität zu geben und das ebenso nachtheilige als anstößige Wandern einzuschränken. Er hat die ersten Beweise geliefert, daß es der unausgesetzten Kreuz- und Querzüge nicht bedürfe, um eine Truppe zu erhalten, und welche Vortheile daraus erwüchsen, wenn man sich der Kosten, Strapatzen und Versäumnisse dieser Reisen entschlüge.

Allerdings mußte Koch dafür auch alle Erfindungskraft aufbieten seinen Darstellungen ungewöhnliche Abwechselung zu geben, da er es lange mit ein und demselben Publikum zu thun hatte. Der ewige Theaterjammer, die bloße schaale Vergnügungssucht des großen Publikums, muß also ihn mehr als jeden andern Prinzipal entschuldigen, diesen gebieterischen Amüsementsforderungen Concessionen gemacht zu haben.

Zudem, durch welch eine bunte Menge von theatralischen Genüssen waren jetzt die Städte schon verwöhnt! Die deutschen Truppen traten einander auf die Fersen, rivalisirten wohl auch nebeneinander, und französische und italienische Schauspieler, Sänger, Tänzer durchzogen das Land. Nicolini mit seinen zu Tanz und zu italienischen Intermezzi abgerichteten Kindern, — seine kleine Affen, wie Lessing sie nannte — entzückte überall, in den plattdeutschen Gegenden zeigten sich holländische und englische Comödianten wieder. Was war natürlicher, als daß bei dieser Ueberreizung, das Publikum für einfache Vorstellungen, für die bloß rhetorische Tragödie wenig Sinn hatte und die Tageseinnahmen oft — selbst in den größten Städten — auf wenige Thaler herabgestiegen *).

*) So nahm Frau Schröder bei ihrer ersten Prinzipalschaft in Hamburg nur einmal, bei einer Vorstellung zur Vermählungsfeier einer Holsteinischen Prinzessin 400 Thlr. ein, ein andermal 200, dann 110 und 70 Thlr. Das blieben die höchsten Einnahmen. Im Uebrigen brachten Vorstellungen wie Cato, Zaire, Melanide, der poetische Dorfjunker, Regulus, Orest und Pylades, Don Juan, selbst der beliebte Bocksbeutel nur 6 bis 7 Thaler. Mithridat, Iphigenia 3 bis 4. Ja eine Februarvorstellung des geschäftigen Müssiggängers von Holberg mit einem Nachspiele nur drittehalb Thaler. Schönemann erging es nicht besser, selbst der Hamburger Oper nicht, die zuletzt oft vor der zu kleinen Zahl der Theaterbesucher ihre Lichter nicht anzünden mochte.

Der Verlauf der Theatergeschichte stellt es zur Genüge heraus, daß kein Theater, welches ausschließlich vom Geschmack des Publikums abhängig ist, sich unverrückt in einer edlen Richtung zu erhalten vermag.

Koch hat wenigstens den Ruhm gerettet, daß er bei der Nachgiebigkeit gegen die Menge das edle Ziel nie ganz aus den Augen verlor.

Die Burlesken waren aufgegeben, aber etwas Anderes mußte an die Stelle gesetzt werden. Koch fiel auf die durch Nicolini wieder beliebt gewordenen Intermezzi. Sie waren nichts Anderes als die Zwischenspiele oder sogenannten Aufzüge der englischen Comödianten, „welche nach Beliebung zwischen die Comedien zu agiren." Kurze Schwänke, welche sich musikalisch in wenig Scenen abspielten. Der Komiker Bruck hatte großes Talent dafür und so wurden denn wieder, wie 100 und 150 Jahre früher, solche kleine komische Singspiele, serva padrona oder dergleichen, in die Zwischenacte der größeren Stücke, leider auch der Tragödien, eingeschoben.

Das Tollste war, daß sie auch noch im geradebrechten Italienisch aufgeführt wurden, um vornehm ausländisch damit zu thun.

Der Beifall, den diese kleinen Singspiele fanden, die außerordentliche Sensation, welche die französische Operette der Gesellschaften von Hammon und Bergé in Hamburg und Berlin hervorbrachte, veranlaßte Koch auf

die Erwerbung dieser Gattung zu denken. Obschon Schönemanns Aufführung der Operette „der Teufel ist los" wenig Glück gemacht hatte, so fanden sich doch gute Elemente darin, Koch veranlaßte den Dichter Weiße zu einer neuen Bearbeitung des englischen Originales, ließ die Gesänge von Standfuß, dem Correpetitor seiner Gesellschaft, mit Orchesterbegleitung neu componiren, und so ist von dieser ersten Aufführung am 6. Oktober 1752 der eigentliche Wiederbeginn des neueren musikalischen Drama's in Deutschland zu rechnen; Schönemanns Aufführung war nur ein annähernder Versuch.

Bruck wurde berühmt in der Rolle des Jobst Zeckel, die Steinbrecher veranlaßte durch ihre Darstellung des Lenchen den Dichter Weiße die Frauenrollen seiner späteren Gedichte ihrer Individualität anzupassen.

So war die Oper wiedererstanden, in bescheidener Form, als eine mit Gesängen geschmückte Comödie. Niemand sah Gefahr dabei, niemand ahnte, daß die Schauspielkunst damit sich selbst ihre gefährliche Nebenbuhlerin auf's Neue groß ziehen werde als — Gottsched. Er und seine Anhänger ließen ihrer alten Opernfeindschaft wieder freien Lauf. Seine Frau schrieb eine biblisch weissagende Satyre: „Der kleine Prophet von böhmisch Brod". Gottsched selbst gab sich in seinem Eifer manche Blöße und verfiel dem Hohne einer umfangreichen Libellenliteratur. Vor funfzehn und zwanzig Jahren hatte man seiner Verfolgung der Oper Beifall

gezollt, jetzt machte man ihn lächerlich, weil er blinden Feuerlärm schlüge. Man wollte nicht glauben, daß aus dem harmlosen, freundlichen Singspiele wieder jene Oper erwachsen könne, die, so überaus schwer vor Ausartung zu bewahren, mit Schaugepränge und Sinnenkitzel die erhabene Vernunft der Dramatik wieder verfälschen und vergiften könne.

Für jetzt hatte allerdings mit dem Singspiele das Schauspiel eine erwünschte Erweiterung, hatte Grazie und poetische Färbung erhalten. An den Gesang wurden bescheidene Anforderungen gemacht, die einigermaßen singfähigen Schauspieler konnten sie erfüllen, die Darstellung blieb die Hauptsache. Da es auch nur den Vortrag von Gesängen galt, die leicht in die Scenen eingeflochten waren, da die Momente der eigentlichen dramatischen Handlung noch nicht componirt und nicht gesungen wurden, die Darstellungsweise also noch nicht durch den musikalischen Ausdruck unnatürlich gespannt und gesteigert wurde, so blieb die Schauspielkunst in ihrer eigenthümlichen Entwicklung für jetzt ungestört.

Nur eine Studienaufgabe mehr war der Schauspielkunst durch das Singspiel zugeschoben; die gelegentlich von Einzelnen ausgeübte Gesangfertigkeit wurde jetzt von Allen verlangt. Tanzen und singen mußte von nun an jedes Theatermitglied, und neben dem Rollenstudium forderten die Lectionen bei dem Ballettmeister und dem Correpetitor nicht geringe Zeit und Mühe, die, wenn die

Resultate davon auch nur mittelmäßig sein konnten, mindestens eine sehr gedeihliche Gymnastik für die Kunstmittel der Schauspieler abgaben. Die Fortbildung der Schule konnte doch auf eine vorhandene allgemeine Dressur des Körpers und der Stimme Rechnung machen.

War Kochs Bemühung: die Anziehungskraft des Schauspiels zu vermehren, mit der Operette so glücklich gelungen, so ging aus der vermehrten Aufmerksamkeit, welche er dem Theater gewann, ein andres erwähnenswerthes Ereigniß hervor. Es erschienen die ersten abgesonderten Theaterbeurtheilungen. Bisher war die Schauspielkunst in literarischen Zeitschriften neben andern Gegenständen der Kunst und Wissenschaft besprochen worden, das große Publikum hatte fast keine Notiz davon genommen. Nun wurde der Anfang gemacht die Theaterkritik selbständig und populär zu constituiren.

Im Jahr 1755 erschienen in Leipzig „Schildereien der Koch'schen Bühne", dann „Gegenschilderungen" und „Vernünftige Gedanken über den Zustand der Koch'schen Bühne". Die Polemik war also gleichzeitig ins Feld gerufen, die Zeit des Friedens und der Unbefangenheit für die Schauspielkunst vorüber. Der unmittelbare Rapport zwischen Darsteller und Zuschauer war gestört, der Rezensent hatte sich als Mäkler dazwischen geschoben, die Resultate des gegenseitigen Verkehrs gingen durch seine Hand.

Gleichwohl war dies Erstehen der Theaterkritik ein Beweis, daß der Antheil für die Schauspielkunst immer tiefer griff, ein Beweis, daß die reale Schaubühne in Zusammenhang mit den allgemeinen Fortschritten der Literatur und der Wissenschaft des Schönen gekommen war. Auch in diesem Anzeichen trat es deutlicher hervor, wie seit den Gottsched-Neuber'schen Reformen die Schauspielkunst eine tiefe, nahrungsquellende Wurzel in den Boden des geistigen Lebens der Nation gesenkt hatte.

Was Kochs Prinzipaleinfluß auf seine Truppe und dadurch auf die Schauspielkunst im Allgemeinen betrifft *), so haben wir ihn durchaus im Prinzip der ursprünglichen Leipziger Schule, d. h. in fortwährender Abhängigkeit von den Franzosen zu denken. Allerdings verhöhnt Koch den französischen Geschmack in dem Prologe zur Eröffnung seines Theaters und sagt von dem Ton der Tragödie:

„Der unaufhörlich kluchst und immer klagt und weint,
und das Wohlklingende zu übersteigen scheint;
wo bei erhabnem Ach! das Haar zu Berge stehet,
wo für Entzückungen das Auge sich verdrehet;
wo ein geschmücktes Bein ganz steif und wankend steigt,
und was Cothurnen sind, in hohem Absatz zeigt;

*) Das stete Ab- und Zulaufen der Schauspieler bei den Truppen verbreitete die Spielart der tonangebenden Bühnen sehr schnell.

wo ein beinahe fast verrenkter Arm sich zwinget,
damit er recht scharmant für Schmerz die Hände ringet;
wo ein geschmiegter Leib, als wie ein Wurm sich krümmt,
der Deutschen steife Art den Vorzug gänzlich nimmt;"

auch lautet eine spätere Stelle vielverheißend:

„In solcher Schule sind wir Armen nicht erzogen,
Die Lehren haben wir, o Unglück! nicht gesogen,
Was sollen wir nun thun? Wir wissen doch noch Rath,
Und der den Trost für uns recht gründlich bei sich hat:
Wir folgen dem Verstand, der soll uns blos belehren,
Der soll der Meister sein, den wollen wir nur hören."

dennoch treffen alle Urtheile darin überein, daß der gute Wille: den Verstand, das eigne Urtheil den Meister sein zu lassen, noch keinesweges durchgedrungen war und daß Koch und seine Gesellschaft — wenn sie auch nicht gerade die Uebertreibungen der Franzosen mitmachten — doch immer noch die Tanzmeistergrazie, das Gedrechselte, Abgezirkelte der Bewegungen, den unnatürlich singenden oder predigenden Declamationston, den klappenden Rhythmus des Alexandriners für anmuthig und schön ausgaben.

Kochs Declamation im Trauerspiele wurde weit unter seinen Leistungen in der Comödie geschätzt, von seiner Gesticulation sagt man: er habe seine Hand nicht in die offene Weste stecken können, ohne damit einen Halbzirkel zu beschreiben, und mit derselben geschwungenen Bewe-

gung habe die Hand ihren Rückzug in die Rocktasche genommen *).

Auch Brückner übertrug die modischen Manieren auf seine Heldenrollen und sein Pathos neigte zum Kanzelton.

Unter den Damen schien das Muster der Neuber unvergänglich. In vornehmen und tragischen Rollen herrschte der preciös gezierte Ton, sah man die geschwungenen Armbewegungen, flatterte immerdar das Schnupftuch in der Hand, als die Flagge ausbündiger Noblesse. Selbst in Hamburg dauerten diese Manieren, trotz Eckhofs Bemühungen fort, ja seine eigne Frau war am ärgsten darin befangen. Das waren die „gleichgültigen Bewegungen", gegen welche Lessing sich revoltirte, „durch deren beständigen Gebrauch — wie er sagte — ein so großer Theil von Schauspielern, besonders die Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehn von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer krieplichten Achte, abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können. — Weg mit diesen unbedeutenden Portebras! Reiz am unrechten Orte ist Affectation und

*) Diese habituelle Weise die Hände zu placiren war damals feine Sitte und gehörte förmlich zum Costüm der Zeit.



Grimasse, und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich eckel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man bei dem Menuet die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt."

Es ist augenscheinlich, daß man immer noch mittelmäßige oder schlechte französische Muster nachahmte, aber wären es auch die besten gewesen, so müßten sie der Ausbildung einer deutschen Darstellungsart immer hinderlich geblieben sein.

Das Prinzip der Franzosen: die Mode ihrer Zeit allemal zum Maßstab für das Schöne, zum Ideal zu erheben, also zu jener Zeit den Ton und die Tournure des Versailler Hofes als musterhaft für alle Kunstgestalten zu nehmen, dies beschränkte Prinzip mußte, so lange es von der deutschen Kunst noch anerkannt war, dieselbe in einem Kreise von angelernten Conventionen und Manieren erhalten. Selbst Moliere, an dessen natürlicheren Charakteren unsre Schauspielkunst sich aus der Verwilderung hervorgearbeitet hatte, lehrte doch auch eine französische Natur. Seine Gedichte haben für die Schauspielkunst den ganz besondern Werth: daß sie von einem Schauspieler geschrieben, daß alle ihre Gestalten im Geiste des Dichters auch schon künstlerisch ausgeführt sind, daß der Schauspieler lauter durchgespielte Rollen vorfindet. Nichts ist darin hemmend und untheatralisch; nichts

grillig oder unpraktisch, der Darsteller kann getrost auf der Spur des Dichters gehen, denn der Dichter war ein großer Schauspieler. Darum konnten an Moliereschen Rollen unsre ersten Schauspieler eine so bequeme Schule machen, darum zeichneten sich Velthen, Kohlhardt, Schönemann, Koch, zum Theil auch Eckhof, Alle in Molieres Stücken aus. Darum aber waren sie auch Alle in den Kreis seiner nationalen Eigenthümlichkeit gebannt und diese Eigenthümlichkeit wurde je länger je mehr dem reifenden Urtheile auffallend.

Daß die deutsche Schauspielkunst danach rang eine nationale Selbständigkeit zu gewinnen, zeigt uns Kochs Aeußerung: daß der eigene Verstand ihr Meister sein solle, zeigen uns Eckhofs Bestrebungen, die einzigen, welche einen merklichen Fortschritt bewirkten; ohnmächtig aber mnßten alle diese Bemühungen bleiben, so lange die Dichtkunst nicht die Schranken durchbrach und der Schauspielkunst Charaktere und eine Sprache von deutscher Erfindung, deutscher Natur und deutschem Ausdruck darbot. So lange das Repertoir nicht nur von fremdländischen, besonders französischen Stücken beherrscht wurde, sondern so lange auch die deutschen Productionen alle ohne Ausnahme nach französischen Mustern gearbeitet waren, konnte auch die Schauspielkunst die französischen Manieren nicht los werden, blieb die Leipziger Schule ihr unverrücktes Gesetz.

Doch was der deutschen Bühne frommen sollte, das

mußte aus einer tiefgreifenden Revolution der ganzen Literatur, ja des gesammten Geisteslebens in unserm Vaterlande hervorgehen.

Die Zeit dafür war gekommen, ein neuer, der wichtigste Wendepunkt für die deutsche Schauspielkunst trat in ihrer Geschichte ein, und auf eine höchst eigenthümliche und bedeutungsvolle Weise.

Die nationale Dramatik der andern Völker wurde von rein künstlerischen Genies begründet; Ariosto, Tasso, Lope de Vega, Shakespeare, Corneille und Moliere waren Dichter und Schauspieler und nichts anderes, sie vertraten ihr abgesondertes Kunstgebiet. Der Stifter des neuen deutschen Theaters dagegen war ein universelles Genie, es war derselbe große Geist, in dem die Anfänge unsrer ganzen neuen Bildung — der wissenschaftlichen wie der künstlerischen — zu finden sind. Derselbe Lessing, welcher neue große Bewegungen in der Poesie, Philosophie, Theologie und der Wissenschaft des Schönen erzeugte, der den deutschen Geist mündig machte und ihm seine Sprache gab — derselbe Lessing verfolgte keines seiner Ziele mit so hingebender Nachhaltigkeit, machte nichts so vollständig zu seiner Lebensaufgabe, als das unablässige Bemühen: die nationale Schaubühne von Grund aus neu und selbständig zu beleben.

Wie bei keiner Nation sammeln sich so alle Strahlen des neuen Geisteslebens im Brennspiegel eines ein-

zigen Geistes und wie bei keiner Nation erscheint bei uns — eben in diesem großen Repräsentanten der neuen Bildung — das Theater so mit klarem Bewußtsein als edelste Kunstblüthe des socialen Geistes überhaupt, als dasjenige Institut, in welchem das Nationalleben sich selbst verständlich werden soll.

War die Schaubühne im Mittelalter von der innigsten Religiösität und naiven Heiterkeit geweiht, so wurde nun ihre Bedeutung für die Neuzeit von großartiger Vernunft, von geläutertem Geschmack und scharfsinniger Urtheilskraft anerkannt.

Eine merkwürdige Eigenthümlichkeit von Lessing's Theaterreform war, daß er sein großes Ziel durch naheliegende Mittel verfolgte, die weder die Prätension machten neu noch großartig zu sein und beides dennoch waren; daß er in seinen Unternehmungen auch nie über die gegenwärtige Fähigkeit der Schauspielkunst, nie über die Fassungsgabe und Empfänglichkeit des Publikums, wie es eben war, hinausging. Aber er wußte die vorhandene Kraft und Einsicht immer auf dem Gipfel ihres Vermögens, und mit einem praktischen Griffe dergestalt zusammenzufassen, daß er mit jedem seiner vier großen dramatischen Gedichte den ganzen theatralischen Zustand um einen gewaltigen Schritt vorwärts trieb, ohne dadurch die bisherige Stellung wankend oder unsicher gemacht zu haben. Im Gegentheile hat nach jeder Anstrengung, welche

Lessing der Schauspielkunst zugemuthet, diese sich nur um so sichrer, freier und gesünder gefühlt.

Seine ersten Stücke hatten keinen wesentlichen Einfluß auf den Entwicklungsgang der Bühne geäußert; nur „der Freigeist“ und „der Schatz“ erhielten sich auf dem Repertoir. Bei weitem wichtiger war sein kritisches Bemühen, der einseitigen französischen Richtung entgegenzuwirken und die gelehrte Dichterwelt, welche bis dahin den Mustern des Seneca und Terenz zugewandt war, mehr auf Sophokles und Plautus, auch auf die freiere Formen der Spanier und Engländer, besonders auf Shakespeare aufmerksam zu machen. Am wirksamsten aber war vielleicht der Einfluß seines persönlichen Umganges, die Anregung seiner Theaterbegeisterung, wodurch er bei den aufwachsenden Literaten die dramatische Production und eine größere Verständigung zwischen Dicht- und Schauspielkunst zu fördern suchte.

Er hatte die vornehme Absonderung des gelehrten Dichterstandes von der realen Bühne gänzlich über Bord geworfen. Schon als Student verkehrte er mit der Neuber, — die, wie wir uns erinnern, seine ersten Arbeiten auf's Theater brachte — war ein großer Anhänger Koch's, und so hoch schlug er schon als Jüngling den selbständigen Werth der Schauspielkunst an, so genau zog er ihn in eine praktische Berechnung für den Erfolg, daß er im J. 1747 den Plan eines Trauerspieles aufgab, weil Koch sich damals rüstete nach Wien zu gehen und

er diesem die Hauptrolle zugedacht hatte. Später verkehrte er mit Brückner, von dem er declamiren lernen wollte, dem er aber bald selbst zum Lehrer wurde. So verschmolz in Lessing die Gelehrsamkeit mit der poetischen Anschauung und der Vertrautheit mit der künstlerischen Ausführung auf das Innigste. Kein Literat hat wie er, die Schauspielkunst verstanden und keiner so im genauesten Rapport mit ihr gewirkt.

Im Fortgange der Begebenheiten wird sich dies noch näher erweisen, aber auf eine merkwürdige Erscheinung müssen wir schon hier einen Blick werfen: es ist die geheimnißvolle Uebereinstimmung des Bestrebens zwischen Lessing und dem ersten Schauspieler dieser Zeit, Eckhof. Beide von derselben redlichen Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführung volksthümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Eckhof durch den unendlich größeren Geist Lessings geleitet und Alles was dieser gedacht und gewollt, trat in Eckhof — und nur in ihm — vollkommen in die künstlerische Erscheinung. Sie waren für einander geschaffen. Wie Gottsched und die Neuber das Verdienst theilen, die Schauspielkunst auf die erste Stufe regelmäßiger Entwicklung gestellt zu haben, so ungetrennt im Geiste müssen wir uns Lessing und Eckhof als Stifter der eigenthümlich deutschen Schule denken.

Was Lessing bisher gethan, war Vorbereitung, den eigentlich entscheidenden Moment des Lebendigwerdens

des deutschen Drama's und der deutschen Schauspielkunst führte er im April 1756 herbei, wo unter seinen Augen von Koch's Gesellschaft in Leipzig das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson" zum ersten Male aufgeführt wurde*).

Lessing knüpfte hiermit ganz einfach an die rührenden Comödien Gellerts und der Franzosen, besonders Diderots**), so wie an die englischen Dramen dieser Gattung an, aber er übertraf sie alle an Geist und Energie des Ausdrucks, an Consequenz des Baues und an sicherer und reichhaltiger Zeichnung der Charaktere. Er lehrte die Deutschen dadurch ihre Selbständigkeit, den Ausländern gegenüber. Er führte die Prosa, den schlichten, natürlichen Ausdruck für edle und ernste Vorgänge ein***) und gründete, mit seinem immer unfehlbar richtigen Takte, den ersten großen Erfolg des deutschen Drama's auf das stärkste Gefühl im Leben des deutschen Volkes, auf das Familieninteresse.

Unser Publikum hat sich nie von Herzen für die Helden des Alterthums interessirt, die gelehrte Regelmäßigkeit, das sententiöse Pathos, das Gottsched vertrat,

*) Weiße hatte das Stück für die Aufführung abgekürzt.

**) Vier Jahre später übersetzte er selbst dessen natürlichen Sohn und den Hausvater.

***) Erst zwölf Jahre später wagte Weiße in seinem Romeo und Julia diesem Beispiele zu folgen.

hatte wohl durch Vornehmheit imponirt, auch begriff man, daß der alte Unfug unmöglich fortdauern dürfe, populär aber waren weder die französischen Muster, noch ihre Nachahmungen geworden. Dagegen erklärte sich das deutsche Publikum entschieden für moralische Stoffe aus dem bürgerlichen Leben, für Darstellungen der Zustände, die seinem Gemüthe, das nun einmal von Natur empfindsam ist, zusagten.

Lessing hat diesen natürlichen und gesunden Geschmack lebenslang in Schutz genommen und mit der „Sara Sampson" setzte seine Autorität das Publikum förmlich in sein Recht ein. Der Schauspielkunst leistete er den unschätzbaren Dienst: ihrem verworrenen Umherschweifen nach Vorbildern und Regeln ein Ende zu machen, er stellte sie auf den Boden der eignen, nationalen Denk- und Empfindungsweise, brachte sie wahrhaft zur Besinnung über sich selbst und gewann ihr die volle Sympathie des Publikums.

Lessing's spätere Stücke haben diese volksthümliche Eigenheit noch viel präciser und energischer ausgeprägt, aber mit der Sara war sie gefunden. Dies Stück war das Ei des Columbus in unsrer dramatischen Literatur.

Von nun an war der Schauspieler von allem Herkömmlichen, von allen Kunstmustern fort an die Natur gewiesen. Er hatte Menschen, er hatte Leidenschaften, Schwächen und Tugenden darzustellen, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, wie er sie kannte, wie er sie

im eignen Leben fand, oder doch durch nicht allzuferne Analogien finden konnte. Die Geschichte des deutschen Herzens war Gegenstand seiner Kunst geworden. Er brauchte die Natur nicht mehr durch ein französisch geschliffenes Glas zu betrachten, er sah ihr gerade ins Auge. Das, was er für Wahrheit hielt, brauchte nicht mehr in angelernten, fremdländischen Conventionen seinen Ausdruck zu suchen, frei aus der bewegten Brust durfte der Schauspieler in deutscher Weise zum deutschen Zuhörer reden, durfte in seiner Darstellung auf des Publikums eigenste Natur, auf dessen eigne Erfahrung von menschlichen Dingen sich stützen. Unverfälscht und geradezu zog die Sympathie zwischen Künstler und Zuschauer hin und wieder, der Angelpunkt des gegenseitigen Verständnisses war in der Natur gefunden.

Und zu welchen Fortschritten riß er die Schauspielkunst durch die reich variirten Charaktere fort, welche er ihr zu Aufgaben stellte! Wie begründet muß sein Vertrauen zu der Fähigkeit der deutschen Talente schon gewesen sein, daß er ihnen Rollen wie Mellefont und die Marwood zumuthen konnte! Dieser weiche, allen Eindrücken hingegebene Mellefont, immer zwischen tugendhaften Entschlüssen und der Versuchung zum Bösen, zwischen Lüge und Wahrheitsliebe, zwischen Eitelkeit und Selbstüberwindung schwankend, so ganz ein Mensch in allen menschlichen Widersprüchen; diese medeische Marwood, die in ihrer Verderbtheit und ihrem verruchten

Beginnen immer noch den Antheil für den unerschöpflichen Reiz ihrer Koketterei, für die Stärke ihrer Leidenschaft festhält — wie verschieden waren sie von den einseitigen Charakteren, welche bisher nur eine einzige Hauptfärbung von der Darstellung verlangt hatten*).

Wie hoch ehrte Lessing die junge deutsche Schauspielkunst durch solche Aufgaben, in denen die Verschmelzung der Gegensätze zu einem Individuum alle Feinheit der Charakteristik herausforderte! Aufgaben, welche in unserm Jahrhundert den Namen der „undankbaren" erhalten haben, weil sie einen gemischten, also gebrochenen Eindruck hervorbringen und fast ein eben so richtiges Verständniß vom Zuschauer, als vom Darsteller fordern, die sich aber die ersten Schauspieler jener Zeit zur höchsten Ehre rechneten. Brückner und Eckhof wetteiferten als Mellefont. Eckhof, dessen Persönlichkeit sogar für die Rolle nicht paßte, wollte überlange nicht davon lassen, eben um des künstlerischen Ruhmes willen, der in ihrer Lösung lag.

Die gewissenhafte Natürlichkeitsrichtung, zu welcher Lessing unsre Kunst bestimmte, ist späterhin ausgeartet, — welche Kunstrichtung wäre das nicht? —

*) Selbst die besten Moliere'schen Charaktere zeigen bei Weitem diese Reichhaltigkeit nicht. Sie gehen mehr auf eine bestimmte und concentrirte Theaterwirkung aus. An das eigentliche Geheimniß des menschlichen Lebens, an den Widerspruch im Charakter, hat Moliere sich nicht gewagt.

darum aber ist es nicht weniger gewiß, daß in ihr die einzige gesunde Grundlage für eine nationale Darstellungsweise zu finden war. Sie begann hier abermals, wie in den Fastnachtspielen des Mittelalters, mit der Darstellung der eignen Zustände. Damals in den unteren Gesellschaftsschichten, wo es roh, frisch und lustig zuging, jetzt in höheren, wo die deutsche Neigung zur Empfindsamkeit und Moral dominirte.

Die folgenreiche Aufführung von Lessing's Sara Sampson war der letzte wichtige Vorgang von Koch's erster Prinzipalschaft. Der Ausbruch des siebenjährigen Krieges brachte ihn ins Gedränge, viele seiner Schauspieler waren aus Leipzig geflohen*); so nahm er den Ruf willig an, den die ehemalige Schönemann'sche Gesellschaft an ihn ergehen ließ und trat, wie wir wissen, zu Ostern 1758 in Lübeck als Prinzipal an ihre Spitze.

Seine erste Aufgabe mußte sein, das lückenhafte Personal zu ergänzen; hierbei kam ihm die plötzliche Auflösung des Hoftheaters zu Statten, welches in Weimar entstanden war.

Es hatte folgenden Ursprung. Theophilus Döbellin, der zuerst bei der Neuber, dann bei der Acker-

*) Sie waren bei Schuch mit Eckhof zusammengetroffen.

mann'schen Gesellschaft in Preußen gewesen, ein wilder excentrischer Mensch, hatte im Spiel 6000 Thlr. gewonnen. Er wollte eine große Reise damit unternehmen, in Leipzig aber bewog Gottsched ihn, — in der Absicht seinem alten Widersacher Koch einen Nebenbuhler zu schaffen — mit seinem Capitale eine Prinzipalschaft zu gründen. Döbellin that dies 1756 in Erfurth, führte seine Truppe nach Weimar, wo der Hof ihr besondern Antheil und bleibenderen Aufenthalt gewährte. Aber schon binnen Jahr und Tag hatte Döbellin des Herzogs Gnade verscherzt und mußte Weimar verlassen. Seine Gesellschaft behielt der Hof in seinem Dienst, berief Brückner dazu und war lebhaft auf ihre Verbesserung bedacht.

Das dritte Beispiel eines deutschen Hoftheaters, freilich von noch kürzerer Dauer als das Mecklenburger. Wieder war es der Tod des beschützenden Fürsten, der die Bühne im J. 1758 zerstörte.

Die Elite ihrer Schauspieler vervollständigte jetzt die Koch'sche Gesellschaft in Hamburg, die nun die berühmtesten Namen verband. Eckhof und Frau, Starke und Frau, Brückner, der in tragischen Rollen Eckhof am nächsten kam, jetzt aber, neben ihm, sich willig und mit größtem Erfolge in das offne Fach der Chevaliers warf. Seine Frau, in komischen Rollen vortrefflich, die Rainer, Bruck der Komiker, Fabricius, Gantner, Martini, als Dichter durch die erste Nachahmung von Miß

Sara, Rhynsolt und Saphire bekannt*), Witthöft, von grotesker Lächerlichkeit.

In solcher Zusammensetzung schien die Gesellschaft befähigt einen großen Fortschritt in der edleren Richtung der Bühnenkunst durchzusetzen; daß es nicht geschah, hatte verschiedene Ursachen.

Die ernsteren Stücke wurden vernachlässigt, seltner als früher aufgeführt; Koch, scheint es, wollte dadurch das Ansehen Eckhofs, das ihm allerdings in seiner Eigenschaft als Prinzipal lästig werden mochte, niederhalten; Eckhof wenigstens trug den Groll gegen ihn bis an sein Ende. War das schon schlimm genug, so wurde es noch schlimmer dadurch, daß Koch die in Leipzig abgenutzten Intermezzi hier wieder in die ohnehin vernachlässigten ernsten Stücke einschob. Der Kasse that es wohl, aber dem guten Geschmack sehr weh, und machte den besseren Theil des Publikums oft verdrießlich. Es mußte den Eindruck der trefflichsten Darstellung vernichten, wenn zwischen die Akte der Miß Sara oder eines Schlegel'schen Trauerspieles, Karrikaturstücke ohne Sinn, Zusammenhang und Wahrheit, mit platten Späßen und mittelmäßigem italienischen Gesinge sich eindrängten und die Menge, welche nicht einmal die Sprache verstand, in der gesungen und geredet wurde, um so mehr durch Gri-

---

*) Bald folgten mehrere: Lucie Woodwill von Pfeil, die Lissaboner von Lieberkühn u. A.

massen, Schlägerei und Buffonerien wiehern machten. Auch der größere Glanz, den Koch seinen Balletten verlieh und damit die gröbere Schaulust der Menge immer mehr pflegte, war dem Gedeihen der edleren Richtung keineswegs günstig.

Koch war, bei seinem hauptsächlichen Bestreben, eine möglichste Stabilität der Bühne zu erhalten, begreiflicherweise dem Hamburger Publikum gegenüber genöthigt, dessen vorherrschenden Neigungen huldigen zu müssen. Vielleicht hätte er, bei weniger Indolenz und angestrengter Erfindungskraft, — die ihm bei Anordnung von geschmackvollen Ballettverwandlungen nicht fehlte — die Menge für das feinere Lustspiel und die komische Oper heranziehen können; machte doch der zweite Theil der Operette „der Teufel ist los" unter dem Titel „der lustige Schuster", im Januar 1759 zuerst in Lübeck gegeben, so großes Glück. Indessen werden wir später sehen, daß viel größere Fähigkeiten und ein viel ernsterer Wille als Kochs, an der Schau- und Lachlust des Hamburger Publikums scheiterten, und mögen also seine Direction mit Billigkeit beurtheilen.

Daß sie immerhin, den Umständen nach, keine unwürdige war, bewies der Antheil, den ihm Männer von Geschmack und Geist, wie Bode, Dreyer, Wessely und Lessing (so lange er in Hamburg war) erhielten. Sie und andere gute Köpfe pflegten sich mit Koch und einigen seiner Schauspieler zu zwanglosen Abendzirkeln

zu versammeln, wo Witz und Scharfsinn manches Samenkorn in empfänglichen Boden streute.

An Koch's unerschütterlicher, behutsamer Vorsicht, scheiterten indessen die meisten Zumuthungen, welche der Geist des Fortschrittes an ihn machte. Man schalt ihn träg, geizig, ängstlich, augendienerisch gegen Vornehme und Reiche, eigenwillig und begeisterungslos — er blieb auf seinem conservativen Sinn, und setzte schlechterdings nichts auf's Spiel. Er war der Mann der Sicherheit; es war, als ob die Mission, die ihm übertragen war, ihm instinktartig wie Blei in den Adern lag.

So hat er es denn aber auch durchgesetzt, seine Truppe fünf Jahre lang, nur durch kleine Reisen nach Lübeck unterbrochen, bleibend in Hamburg, und mit Ehren und gutem Credit zu erhalten. Dieser Fortschritt in der Bühnenstabilität war wichtig genug, um die unterbliebenen künstlerischen nachzusehen.

Der Friedensschluß, welcher das theatralische Leben wieder in lebhafteren Fluß brachte, zog Koch nach seiner Heimath zurück. Er kam zur Michaelsmesse 1763 nach Leipzig, die doppelte Landestrauer aber um August II. und Kurfürst Friedrich Christian hob sein Theater bald wieder auf. Noch einmal im Januar 1764 führte er seine Truppe nach Hamburg. Hier kam es mit Eckhof, bei seiner allerdings begründeten Unzufriedenheit, zum Bruche, er verließ Koch und ging im April nach Braun-

schweig zu Ackermann, der nach langen Kreuz- und Querzügen sich jetzt mit seiner Truppe den Elbländern genähert hatte, diesem Wahlplatze für die Entwicklungskämpfe der Schauspielkunst.

Koch schloß in demselben Monate seine Hamburger Prinzipalschaft mit Chronegs Kodrus, einem Abschieds-Prologe und einem Ballett, versetzte die Leipziger Schule nach Leipzig zurück und räumte den Platz für die Entstehung einer neuen, deren Grundsäulen Eckhof und sein Jugendgenosse wurden, mit dem er sich jetzt nach 22 Jahren wieder vereinigte.

Für Koch und seine Gesellschaft schien sich nun Aussicht auf eine gesicherte Stellung zu eröffnen. Der Dresdner Hof, der allmählig am deutschen Schauspiel Geschmack gefunden und den deutschen Truppen das 1754 erbaute Schauspielhaus eingeräumt hatte, berief Koch's Gesellschaft auf drei Jahre zum Dresdner Hoftheater, aber nach Ablauf des ersten schon hatten die Verhältniße sich als unhaltbar gezeigt. Koch kehrte nach Leipzig zurück, bewirkte den Bau eines neuen Schauspielhauses durch den Ingenieurobristen Fäsch; Oesers Malereien verschönerten es, seine Eröffnung geschah am 6. Oktbr. 1766 mit Elias Schlegels Herrmann und der unvermutheten Rückkehr von Regnard.

An diese Aufführung des Herrmann knüpfte sich ein Fortschritt des Costümwesens, den wir nicht übersehen dürfen.

Daß die damals moderne französische Hoftracht den Grundbestand des Costüms bei allen Comödiantengesellschaften bildete und nur schwache Versuche gemacht worden waren, dem Rococoluxus des Operncostüms nachzukommen, ist uns bekannt. Koch, obschon seine Kenntniß und sein malerisches Talent ihn befähigten auf diesem Gebiete raschere Fortschritte herbeizuführen, war doch zu ökonomisch dafür und wartete die äußere Nöthigung dazu ab. Er selbst hatte 1748 in Wien noch den Voltaire'schen Oedip in einer Quarré-Perrücke, mit Bändern über und über bedeckt, den französischen Hut in der rechten Hand, die Beinkleider durch breite gestickte Bänder und große Franzen halb verhüllt, mit Zwickelstrümpfen und deutschen Schnallenschuhen gespielt. Noch war man im Allgemeinen bei den Wandertruppen nicht weiter gekommen. Zur Bezeichnung orientalischer Tracht, z. B. für den Orosman, begnügte man sich eine Domino über die gestickte Schooßweste zu ziehen und die Perrücke mit Musselin zu durchflechten.

Dergleichen Toilettenkünste wollten aber doch nicht anschlagen, um den Urzustand der alten Teutonen zu veranschaulichen. Das durchbrach die eingefleischte Modeconvention und bewog Koch die ersten Annäherungen zu einem naturtreuen Costüm zu versuchen. Man rühmt dieser Vorstellung des Herrmann nach: die Kleider seien im genauesten Costüm gefertigt gewesen. Wie viel oder wie wenig Koch gethan, um der damals äußerst beschränkten

Kenntniß von ältern Kleidertrachten zu genügen, ist uns nicht aufbewahrt. Herrmann und Thusnelde erschienen wenigstens nicht in Puder und Reifrock, die Bekleidung mit Thierfellen wurde doch angedeutet, wenngleich die ganze Anordnung des Costüms dem herrschenden Rococogeschmack gemäß bleiben mußte. Die Bühne konnte so wenig davon loskommen, als die Malerkunst jener Zeit in ihren Götter- Helden- und Schäfergruppen. Jedenfalls aber datirt von dieser Eröffnung des neuen Leipziger Theaters *) ein bestimmter Fortschritt des Costüms.

Von nun an beschäftigte Koch sich vornehmlich mit der Pflege seines Schooßkindes, des Singspiels. Er veranlaßte Weiße mit dem beliebten „der Teufel ist los" eine abermalige Bearbeitung vorzunehmen und da nun die Musik von Standfuß nicht mehr zureichte, so vermochte er den Leipziger Componisten Johann Adam Hiller, dieselbe zu ergänzen.

Mit dieser Aushülfsarbeit wurde das wichtige Talent, von welchem die eigentliche Schöpfung der neuen deutschen Oper ausgegangen ist, der Bühne gewonnen.

---

*) Ein Ueberrest der mittelalterlichen Bürgerspiele machte sich bei Feststellung der Hausordnung für das neue Theater wieder bemerklich. Das Bäcker- und Schneidergewerk behaupteten nämlich ihr altes Vorrecht, die Statisten zu liefern und dagegen für die Gesellen beider Zünfte besondre Freiplätze in Anspruch zu nehmen.

Seine Composition von Schiebeler's „Lisuart und Dariolette“ im Novbr. 1766, hatte einen Erfolg, welcher nur im Mai des folgenden Jahres durch Weiße's „Lottchen am Hofe“ und im J. 1770 wiederum durch „die Jagd“ von demselben Dichter übertroffen wurde. Weiße wußte in diesen Bearbeitungen französischer Originale, denselben glücklichen naiv gemüthlichen deutschen Ton zu treffen, den Hiller angeschlagen, die Steinbrecher erwarb sich durch den graziösen Uebermuth in den Hauptpartien den Beinamen der deutschen Favart, Bruck war freilich schon im J. 1765 gestorben, aber Löwe war ihm in den komischen Parthien, wenigstens in der Gunst des Publikums, wenngleich durch viel plumpere und geistlosere Mittel, gefolgt. So erlangte diese heitre, leichte Gattung, noch immer ohne große musikalische Prätension an die Darsteller, noch ganz von der Schauspielkunst getragen, eine unbedingte Beliebtheit. Die Opernwuth kam auf's Neue über Deutschland, Dichter und Musiker setzten sich wieder in Bewegung dafür, selbst Nicolai schrieb eine Operette „der lustige Schulmeister.“

Koch schloß sich mit dieser Wiederbelebung der Oper, seiner Kunstrichtung durchaus gemäß, an die Vorgänge des französischen Theaters an; er bildete dadurch die Leipziger Schule fort, die durch Weiße und Hiller nur einen mehr deutschen Ton erhielt. Koch hat seine Direction bis an sein Lebensende auf das Singspiel gestützt, aber die größere Theaterlust, die er damit im Publikum

erweckte, brachte auch die geistliche Feindschaft wieder gegen die Bühne in Harnisch.

Diesmal war ein Professor der Physik, Namens Winkler, der Anstifter. Seine Vorlesungen begannen mit dem Theater zu gleicher Zeit, um 5 Uhr, und konnten diese Rivalität nicht ertragen; die Studenten ließen ihn im Stich. Darüber ergrimmt, stachelte er Geistlichkeit und academischen Senat zu Maaßregeln gegen diesen überhandnehmenden Theaterunfug, der einen entsittlichenden Einfluß auf die studirende Jugend übe, und man erwirkte im Juni 1768 den Befehl, daß Koch nur zweimal wöchentlich, Mittwochs und Sonnabends spielen dürfe. Koch's Remonstrationen waren fruchtlos, und da er bei so beschränkten Spieltagen nicht bestehen konnte, war er schon im Begriff, seine Gesellschaft aufzulösen, als die regierende Herzogin Amalia von Weimar ihn dorthin berief.

Drei Jahre lang hatte er dort einen bleibenden, ehrenvollen Aufenthalt und besuchte Leipzig nur während der Messen. Auch in Weimar belebte er die Opernproduction, Musäus dichtete, Wolf komponirte für ihn.

In Leipzig nahm man es ihm übel, daß er nicht dort auf alle Gefahr ausgehalten, bewilligte ihm auch nach Jahr und Tag wieder vier Spieltage, es war zu spät, der Riß war geschehen, die tonangebende Wichtigkeit Leipzigs in der Theatergeschichte war vorüber.

Nun protegirte man andre Wandertruppen, besonders

die Wäser'sche, durch welche Koch schon in Dresden beeinträchtigt worden war, und die sich jetzt in einer Bude vor dem Grimmaischen Thore heimisch machte. Die Kaiserin Katharina II. hatte von dieser Gesellschaft gesagt: sie habe die vorzügliche Eigenschaft, daß man über sie fortwährend, nicht bloß im Lustspiele, lachen könne. Trotz dieser Beschaffenheit suchte ein Theil des Publikums sie, schon aus Animosität gegen Koch, zu halten. Es entstanden förmliche Partheien in Leipzig und die Kritiker führten einen heftigen Schriftenkampf. Koch konnte gegen die Verletzung seines Privilegiums keine Hülfe finden und als sie endlich kam, hatte er, dieser Wirren müde, sich das erste preußische Privilegium verschafft.

Er kam nur im nächsten Jahre noch zu den Messen wieder und überließ dem unruhigen Döbellin die Benutzung seines Schauspielhauses und Privilegiums. Das Ansehen, die Bedeutung der Leipziger Bühne aber verpflanzte er nach Berlin und machte dort der langen unregelmäßigen Theaterwirthschaft ein Ende.

In Berlin war die deutsche Schauspielkunst durch Friedrich des Großen Vorliebe für die französische fortwährend zurückgeblieben. Die feine Welt besuchte, außer den Carnevalsvorstellungen der italienischen Oper, nur das französische Theater, das der König auf dem Gensd'armenplatz hatte erbauen lassen und wo zeitweilig die größten Talente der Pariser Bühne, auch Lecain und Aufresne, erschienen. Natürlich blieb das deutsche Thea-

ter nur zur Unterhaltung der untern Bildungsschichten im Publikum; man verirrte sich aus der bessern Gesellschaft nur dahin „um einmal tüchtig zu lachen.“ Unter den Wanderbühnen, die sich in Berlin zeigten, befand sich auch die Ackermann'sche im J. 1755; ihre acht Vorstellungen auf dem Rathhause machten aber nur die Wirkung eines Streifzuges; und wenn auch in demselben Jahre Franz Schuch ein Generalprivilegium für die preußischen Länder erhielt und länger als sonst in Berlin verweilte, so war eben damit auch nichts gewonnen. Dieser letzte Ritter der Harlekinaden wurde alt, überließ die Pritsche seinem rohen Sohne, der nach des Vaters Tode 1764 in dessen Rechte trat und durch das außerordentliche Glück, das seiner wüsten Wirthschaft anhing, in Stand gesetzt wurde, das sehr bekannt gewordene Theater in der Behrenstraße zu erbauen. Die Gebrüder Schuch holten noch einen zweiten Hanswurst, Namens Berger herbei, der wenngleich etwas feiner und gebildeter als der junge Prinzipal, dennoch den Verfall der Burleske nicht aufhalten konnte. Nun stieß Döbellin, der seit seiner Verweisung von Weimar bei Ackermann in Süddeutschland gewesen, zur Gesellschaft, eine heroische Schauspielerin Frau Neuhof ebenfalls, und beide brachten, ehe man es sich versah, die Tragödie in Flor; aber in welchem Geschmack! Die wilde altenglische Manier schien wieder aufgelebt. Döbellin war das Urbild der coulissenreißerischen Comödianterei. Er erhielt das Publikum in

steter Furcht, er werde die Wände niederreißen oder einen Gott aus der Höhe zu seinem Beistande herunterziehen. Er war der rasende Oedip in allen Rollen, spielte den Bauer Gürgel, wie den Richard III.; was ihm auch einmal aus dem Berliner Parterre zugerufen wurde. Frau Neuhof zeigte sich ihm als würdige Genossin; schon in der Wahl ihrer Debütrolle, sie trat als Orosman in Zaire auf. Die Sucht der Schauspielerinnen, Männerrollen zu spielen, hatte sich also sogar bis in's Tyrannenfach gewagt. Als Heldin glänzte sie durch das äußerste emportement, wie man in der damaligen Kunstsprache diese Uebertreibungen nannte; wenn man die Schauspielerin in diesem Winkel der Bühne glaubte, so flog sie schon mit ausgebreiteten Armen in den entgegengesetzten.

Daß diese Manier in Berlin gefiel, war natürlich, da der Geschmack des Publikums den Haupt- und Staatsactionen noch gar nicht entfremdet war; leider vererbte sie sich auch auf das Talent von Brandes junger, schöner Frau. Er war ein kalter, talentloser Schauspieler, der jetzt anfing, als Schriftsteller sich geltend zu machen, seine Frau dagegen besaß ein natürliches, hinreißendes Feuer, das leider bei solchen Mustern der Entstellung nicht entging. Man sagte von ihr: sie schwämme gleichsam in der Luft und gebrauche die Arme um durchzusegeln. Auch die Mühe, welche der würdige Ramler sich mit der Verbesserung der Declamation am Berliner Theater gab, schlug nicht zum Segen aus. Er drang auf einen gesang-

artig pathetischen Vortrag, der seinen Oden und Cantaten angemessen sein mochte, aber nicht der lebendigen, dramatischen Sprache, und der leider nur zu gut zu Döbellins und der Neuhof Spielweise paßte, dem Unfuge also noch eine gelehrte Autorität gab.

Ein wohlthätiges Resultat hatte Döbellins ertobtes Ansehen doch, auch den Harlekin donnerte er auf der Berliner Bühne nieder. Die Gebrüder Schuch sahen ein, daß der buntscheckige Spaßmacher auf dem Theatermarkte allen Cours verloren hatte und ließen daher seine Abschaffung 1766 zu. Damit war der letzte Funke der Stegreifburleske in Norddeutschland ausgelöscht.

Döbellin erlangte ein Jahr darauf das zweite preußische Privilegium und unternahm nun mit seiner Gesellschaft das Leipziger und Hamburger Repertoir in Königsberg, Breslau, Magdeburg und in Berlin zu Ansehen zu bringen. Das Unternehmen war schwer. Unter einem der größten Könige der Geschichte, der vom feinsten Kunstgeschmacke, selbst Dichter und Musiker war, Angesichts einer Academie der Wissenschaften und der Künste, in einer Hauptstadt von allgemeinem Bildungsstreben, — war das deutsche Theater um fünfundzwanzig Jahre hinter den Städten Mitteldeutschlands zurück.

Ein wichtiger Moment sollte Döbellin zu Hülfe kommen.

Lessing hatte Minna von Barnhelm geschrieben, das deutsche Drama auf einen Schlag von den letzten Anhängseln des französischen Costüms frei gemacht, das Nationalgefühl, das durch Friedrichs II. Siege, durch die Bewegung, welche Klopstock in der Poesie hervorgerufen, mächtig angeregt war, für die Bühne gewonnen. Er hatte den Sieg bei Roßbach auf dem Felde der Dramatik wiederholt und dabei seine, in der „Miß Sara" eingeschlagene Richtung, noch dreister verfolgt; er war den Interessen der bürgerlichen Gesellschaft, ja denen desselbigen Tages förmlich zu Leibe gerückt. Döbellin setzte, nach vielen Schwierigkeiten die Aufführung in Berlin (1767) durch. Das brach die Gleichgültigkeit des besseren Publikums für die deutsche Bühne. Sechsmal hinter einander und binnen zwei nud zwanzig Tagen neunzehnmal — etwas zu jener Zeit in Norddeutschland Unerhörtes — wurde das Stück gegeben.

Lessing hatte den Lebensnerv der Berliner getroffen, das patriotische Interesse zur Bühne hingelockt und die verirrte Schauspielkunst für die Wahrheit electrisirt.

Die Wirkung dieses Momentes wurde freilich nicht festgehalten und fortgebildet, Berlin behielt ein unstät wechselndes Theatertreiben bis Koch mit seiner trefflichen und wohlgeordneten Gesellschaft erschien, im Juni 1771 mit Miß Sara und einem Prologe von Ramler

begann und bald durch die Anziehungskraft seiner Sing-
spiele ein stabiles Theater in Berlin möglich machte.

Leipzig büßte mit seiner Entfernung für immer den Vortritt im Entwicklungsgange der Schauspielkunst ein. Das Ansehen der Leipziger Schule war bereits im Verlöschen, die neue Phase unsrer Kunst leuchtete schon an einer andern Stelle.

IV.

Beginn der Hamburger Schule.

Ackermann's Prinzipalschaft.

(1764 — 1767.)

Nach Hamburg haben wir unsern Blick zu wenden, dieser Stadt, welche bisher schon an theatralischer Wichtigkeit mit Leipzig gewetteifert hatte. Hier war es, wo die große Wandlung, welche in Eckhofs Bestrebungen, in Lessings Erfolge mit Miß Sara sich angekündigt hatte, festen Boden gewinnen und sich vollenden sollte.

Konrad Ackermann hatte hier mit seiner Gesellschaft im September 1764 Kochs Stelle eingenommen.

Wir erinnern uns, daß er mit Eckhof zugleich bei Schönemann debütirt, dann sich den Unternehmungen der Frau Schröder angeschlossen hatte, die er 1749 in Moskau

geheirathet. Alles was er bei der Prinzipalschaft in Rußland erworben, hatte er sehr übereilt an den Bau eines Schauspielhauses in Königsberg gesetzt, dies beim Ausbruch des siebenjährigen Krieges noch übereilter im Stich gelassen, seinen Wanderzug bis nach der Schweiz hinunter geführt und erst nach dem Frieden sich dem Kreise der tonangebenden Bühnen wieder genähert. — Die Zeit war eben gekommen, wo der gesunde Naturalismus seines Talentes wichtigen Einfluß äußern sollte.

Ackermann war von wohlgebildeter, imponirender Gestalt, seltener Körperstärke und Gewandtheit, mit einer tönenden Stimme begabt. Eine soldatische Natur, die sich in der Jugend unter dem Feldmarschall von Münnich im Türkenkriege gestählt hatte. Er war ein guter Fechter und Reiter, ein Schlittschuhläufer, der von Danzig bis Königsberg die Eisbahn in einem Zuge durchmaß. Ein geschickter Tänzer, der noch bei vorgerückten Jahren und ziemlicher Corpulenz, die gewagten Ballettsprünge jener Zeit: durch den Spiegel oder durchs Fenster u. s. w. nicht scheute. Er verstand mehrere Sprachen, etwas von Wundarznei und Landwirthschaft, vom Zeichnen und Malen, und das Tabackrauchen aus dem Grunde.

Er war beherzt und entschlossen bei äußern Anlässen, ja zu Gewaltsamkeiten geneigt, dagegen verlor er leicht den Muth und das Selbstvertrauen, wo es auf ruhige Beharrlichkeit, auf kluge Mäßigung ankam. Streng

rechtschaffen und von orthodoxer Gottesfurcht, gutherzig nnd dabei leichtgläubig. Schnell vertrauend und von sanguinischen Hoffnungen, sprang er bald von gewagten Unternehmungen zu verzagtem Aufgeben derselben über.

Er war recht ein Mann von deutschem Schrot und Korn, von gesunder Derbheit und Naivetät. Seine Darstellungen, Muster von farbiger Frische und natürlichem Maaß, hatten gar kein Vorbild, sondern kamen unbefangen aus seiner geraden Natur, nach unvermittelter Auffassung. Darum mißlangen ihm auch ideale Rollen, Liebhaber, Heroen der französirenden Tragödie gänzlich, er konnte sich ihre künstlerische Convention durchaus nicht zu eigen machen, wogegen Eckhof und Schröder mit Bewunderung von seinen bürgerlichen, gutherzigen, soldatischen und humoristischen Rollen sprachen. Schröder sagte von ihm: „Der komische Schauspieler stand in ihm weit über dem tragischen, aber in ersterem Fache gab es durchaus keine Rolle, die er nicht vollkommen darstellte Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. Ich kann mich leider nicht rühmen, meinem Muster — dem einzigen komischen Schauspieler, den ich für vollendet erkannte — hierin treu geblieben zu sein. Und mit welchen Sprachwerkzeugen hatte die Natur ihn versehen! O es muß noch Menschen geben, die sich seines Sir Sampson, seines Ulfo, Sternfels, Paul Werner,

Kauzer*) erinnern. Diese mögen beurtheilen, ob er in früheren Jahren, bei gutem Gedächtnisse und des Theaters nicht übersatt, auf Herzen wirken konnte." Daß Moliere'sche und Holberg'sche Charaktere ihm besonders gelingen mußten, geht aus alle dem hervor und so nennt man denn auch unter seinen vorzüglichen Rollen: die Crispine, Orgon im Tartüffe, den Geizigen, dann den politischen Kannengießer, den Geschäftigen und die Rolle des Scheerenschleifers in einem kleinen Stücke dieses Namens.

Solch eine kräftige, ursprüngliche Natur wie Ackermanns, die so ganz auf sich selber stand, mußte gerade in diesem Momente für die Schauspielkunst von großer Wichtigkeit sein. Noch wichtiger war es, daß Eckhof, der an Redlichkeit und Wahrheitsliebe ihm so innig verwandt, aber an künstlerischem Verstande ihm überlegen war, und bereits eine reformatorische Gewalt über die herrschende Schule gewonnen hatte, sich ihm, der seiner Jugend die erste Natürlichkeitsrichtung gegeben, jetzt aufs Neue anschloß und an dem Reichthum seiner unbefangenen Natur erstarkte. Denn in diese Zeit der Wiedervereinigung mit Ackermann fällt die vollständige und eigenthümliche Künstlerreife Eckhofs, in welcher er in Geist und Mitteln Eins geworden. Er spielte von nun an immer

*) in Stephani's Werbern

mehr ältere Rollen, die seiner Persönlichkeit vornehmlich zusagten, immer mehr fiel das angelebte Pathos von ihm ab, und die innere Würde, der herzgewinnende Wahrheitsadel seiner künstlerischen Individualität trat hervor. In Ackermanns Nähe wuchs sein Muth: ganz er selbst zu sein.

Von größter Wichtigkeit war es ferner, daß der geniale Jüngling Schröder, Ackermanns Stiefsohn, an solch einem Muster heraufwuchs. Gewiß ist, daß Alles was Eckhof und Schröder für die deutsche Schauspielkunst gethan — und sie sind ihre wahren Gründer und Vollender — in Ackermanns Naturalismus seinen Nahrungsquell fand. Er war das Fundament der Hamburger, der eigentlich deutschen Schule.

Ackermanns Familie selbst bildete den Stamm seiner Gesellschaft. Seine Frau war eine sehr verständige und besonders gemüthvolle Schauspielerin; dazu besaß sie alle Eigenschaften einer tüchtigen Prinzipalin. Sie studirte nicht nur den Kindern, jungen Mädchen und Frauen, sondern oft auch den Männern der Truppe, die Rollen ein, und Schröder sagt: „ihr sei kein falscher Accent und keine Feinheit entgangen.“ Sie verfertigte die nöthigen Theaterreden oder Gelegenheitsstücke, mit denen die Wandertruppen in jeder Stadt ihre Vorstellungen zu beginnen und zu schließen pflegten, verbesserte Mangelhaftigkeiten im Ausdruck oder Versbau der Uebersetzungen, leitete daneben aber auch mit großer Geschicklichkeit

die Anfertigung der Garderobe, auf welche Ackermann eine bisher nicht dagewesene Sorgfalt und Liberalität wandte. Sie stickte vortrefflich und hielt ihre Töchter zu Hülfsarbeiten an; die ganze Familie war oft zum Nähen, Sticken und Vergolden der Garderobe angestellt.

Ihre beiden Töchter, obschon kaum der Kindheit entwachsen, offenbarten schon die bedeutenden Talente, welche sie bald zu bewunderten Lieblingen des Publikums machen sollten. Die ältere, Dorothea, neigte sich den sentimentalen, die jüngere, Charlotte, dem muntern Fache zu. Die Theaterkinder zu jener Zeit wurden schon zu zwölf Jahren als Liebhaberinnen eingestellt und Gesang und Tanz exercirte man viel früher.

Der Sohn des Hauses, Friedrich Ludwig Schröder, war damals zwanzig Jahre alt; ein wunderbar im wildesten Theaterwirrwarr aufgeschossenes Genie, das mit Jünglingsunverschämtheit schon die entschiedensten Erfolge an sich riß. Er hatte sich vornehmlich der Tanzkunst ergeben, war stolz auf groteske Pas und gewagte Sprünge, machte den Ballettmeister der Gesellschaft, auch den Maschinisten, spielte nebenbei Aushülfsrollen in der Tragödie und die komischen Bedienten der Comödie, jene Nachkommen des Hans Wurst in gerader Linie, die zum Zeichen ihrer lustigen Abstammung noch in rothen Strümpfen und beschnürtem Kleide erschienen. Den Truffaldino im Diener zweier Herren von Goldoni, diesen vollständigen Arlechinocharakter, gab er damals schon mit einer

Meisterschaft, die seinen strengen Stiefvater Ackermann als Zuschauer in die Coulisse bannte und ihm einen Fluch der Bewunderung nach dem andern entlockte.

Wie Eckhof, der erste tragische Schauspieler seiner Zeit, sich diesem Familienstamm der Gesellschaft angeschlossen hatte, so trat auch in Frau Hensel*) die erste tragische Schauspielerin hinzu. Sie war von imponirender Gestalt, die nur in spätern Jahren durch ihre Fülle plump erschien, das Gesicht von regelmäßig, kühnem Schnitt. Lessing rühmt ihren Vortrag, die Leichtigkeit und Präcision, mit welcher sie den holprigsten, dunkelsten Vers zu commentiren verstehe, auch die Erfindungskraft, mit welcher sie dem Dichter Schönheiten leihe, an die er selbst schwerlich gedacht. Sie hat in heroischen Rollen große Berühmtheit erlangt, Schröder aber zog sie in sanften Charakteren vor, tadelte ihren Anstand, der von Andern als edel gepriesen wurde, nannte ihren Kothurngang Dragonerschritt und fand ihre Zittertöne in leidenschaftlichen Rollen, mit denen sie „Ooo! Aaach! Thräänen“ u. s. w. sprach, unleidlich. Alles Resultate der Leipziger Schule, von welcher überhaupt die Schauspielerinnen sich viel schwerer losmachten als die Männer.

Sophie Schulz war zum Theter zurückgekehrt und

*) unter dem Namen ihres zweiten Mannes Seyler am meisten gekannt. Wir haben sie zuletzt in Schuchs Gesellschaft gesehen, jetzt kam sie von Wien zurück.

heirathete den jungen Boek, der die Barbierstube mit der Bühne vertauscht hatte. Noch immer standen ihr die Männerkleider besonders gut, sie bewegte den Hut leichter als den Fächer, in Weiberkleidern war sie steif und geziert, wenn sie den Ausdruck der Zärtlichkeit suchte. Leidenschaftliche Rollen dagegen, wie Marwood in Miß Sara gelangen ihr ausnehmend. Eine junge Karoline Schulz erwarb durch ihre Schönheit, Jugend und Lebhaftigkeit in muntern Rollen und graziösem Tanz bald die Gunst des männlichen Publikums. Auch Eckhofs Frau gehörte noch einige Zeit der Gesellschaft an, bis eine unheilbare Hypochondrie sie von der Bühne entfernte und den armen Eckhof zum häuslichen Märtyrer machte.

Unter dem männlichen Personale zeichneten sich aus: Hensel, der uns schon bekannt ist, Schröter*) in zärtlichen Alten und Humoristen, Boek, der zu ruhigen und fein komischen Rollen viel Anlage zeigte, den Theophan im Freigeiste gut spielte, dagegen im Tragischen den Mund zu voll nahm, gesangartig declamirte oder bellte. Borchers, ein genialer, den Studien entlaufener, junger Mann, blond, wohlgebildet, nur daß ihm, wie Eckhof, der Kopf in den Schultern steckte. Er war von außerordentlichem, vielseitigem Talent, lebhaftem Mienenspiel, voll Feuer, Geist und sprudelndem Witze und hielt

*) der Vater der später in Weimar berühmt gewordenen Corona Schröter.

sich mit Begeisterung an Eckhofs Muster. Daher kam es denn aber auch, daß er den Ausdruck verbissener Wuth, den Eckhof meisterhaft in der Gewalt hatte, zu seiner Lieblingsfärbung wählte und darüber um so mehr undeutlich wurde, als die Gutturalaussprache des Buchstabens r ihm eine schnarrende Sprache gab. Er zeichnete sich bald ebensosehr in Liebhaber- und Heldenrollen, wie in zärtlichen und komischen Alten und Raisonneurs*) aus. Borchers wurde zum wahren Typus des wilden Theatergenies. Er lernte keine Rolle, extemporirte aber bewundernswürdig, seiner Liederlichkeit, seiner grenzenlosen Spielwuth sah man um der ausgezeichneten geselligen Talente, um des nie versiegenden Humors willen nach, mit dem er Nächte lang die Kosten der witzigsten Unterhaltung allein tragen konnte.

Gewiß, es war ein merkwürdiges Häuflein, diese Ackermann'sche Gesellschaft. Von mannichfaltiger Begabung, von elastischen Kräften und Alle — bis auf den eingebildeten jungen Schröder — in Eckhof den Meister und das Vorbild anerkennend. Der treuherzige Ackermann ging in diesem Vertrauen voran, gern folgte er Eckhofs Rath und Anordnungen in der künstlerischen Praxis, und selbst die hochfahrende Frau Hensel gab der Gesellschaft das Beispiel: sich Eckhofs Schule, namentlich für die Rede, zu Nutzen zu machen.

*) so hieß damals das Fach der reflectirenden Charaktere.

Eine solche Verschmelzung der schönsten Elemente schien eine herrliche Kunstepoche zu verheißen, leider sollte auch diesmal wieder die Hoffnung getäuscht werden.

Die nächste Schwierigkeit war: eine Bühne zu finden. Anfangs zwar konnte Ackermann auf dem Koch'schen Theater im Dragonerstalle spielen, aber Koch gab es nicht lange zu, weil er sich selbst eine mögliche Rückkehr nach Hamburg offen halten wollte. Die Prinzipalschaft war ein fortwährender Kampf, in dem man sich auf mehr als eine Rückzugslinie stützen mußte. Nun richtete Ackermann sich auf die ersten Monate des Jahres 1765, eine kleine Bühne im Concertsaale ein und zog dann, während der Bau eines neuen Theaters an der Stelle des alten Opernhauses bewerkstelligt wurde, nach Bremen.

Hier wurde die Gesellschaft nicht nur mit Beifall, sondern mit einer so warmen Gastfreundschaft aufgenommen, daß der geistliche Unwille darüber auf den Kanzeln laut wurde; die Obrigkeit mußte endlich diesen zelotischen Ausfällen wehren. Wir sehen, der geistlichen Verfolgung war die Schauspielkunst noch lange nicht entrückt. Im Juli schon war das neue Theater in Hamburg fertig und wurde mit einem Prologe von Löwen, der sich geschäftig an Ackermann gedrängt hatte, „die Comödie im Tempel der Tugend", mit Zelmire von Belloy und einem neuen Ballett, „die Kornärndte", eingeweiht.

Bis dahin hatte Alles ein günstiges Ansehn, bald aber sollten mancherlei innere Schäden sich erklären.

Der Theaterbau erwies sich als eine unvorsichtige und unvortheilhafte Unternehmung, seine mangelhafte Beschaffenheit machte kostspielige Aenderungen nöthig. Die glanzvollen Ballette, welche die Vorliebe und der Ehrgeiz des jungen Schröder an keinem Abende fehlen ließ, und welche die Hauptstützen des Unternehmens abgeben sollten, übersättigten das Publikum bald und stumpften die überreizte Schaulust ab.

Auf die Pracht der Garderobe wandte Ackermann unverhältnißmäßige Kosten, aber ohne dem guten Geschmack oder dem Fortschritte in der Costümtreue damit zu dienen, denn man ging nicht über die Rococomuster der Opernbühne hinaus. Er führte schönere Stoffe, als bisher üblich waren, ein, ächte Tressen und Stickereien, also einen etwas prahlerischen Pomp, dessen die Bühne nicht bedarf, wo aller Apparat nur *scheinen*, nicht wirklich *sein* soll, was er bedeutet. Die splendiden Ausstattungen machten Anfangs Aufsehen, natürlich aber konnten sie keinen dauernden Reiz ausüben und steigerten nur die Ansprüche. Stücke von wenig Bedeutung, wie Soliman II. und im folgenden Jahre (1766) die Belagerung von Calais wurden mit nie gesehener Pracht gegeben, darüber erschienen dann treffliche Vorstellungen werthvoller Stücke in alter Ausstattung allzu ärmlich, das verwöhnte Publikum ließ sie leer und machte durch seinen Besuch nicht einmal jene Prachtvorstellungen bezahlt. Ackermann hatte nicht das geringste Talent zu

Speculationen und dennoch hielt er es für seine Prinzipalpflicht deren unaufhörlich zu machen. Schon so oft hatte seine Familie dies falsche Bestreben mit kläglichen Finanzklemmen gebüßt, jetzt trat der Fall wieder ein und brachte ihn dahin zu Hülfsmitteln seine Zuflucht zu nehmen, die ihm doch von Grunde des Herzens aus zuwider waren; er rief eine italienische Bande zu Hülfe, welche die verrufenen Intermezzi, ja sogar den Harlekin wieder auf seine Bühne brachten.

Welch eine Genugthuung lag in diesem Ergebniß für Kochs Verfahren, dieses hartnäckigen Verfechters des langweiligen juste milieu, der keinen Geschmack vollständig befriedigte, aber auch mit keinem gebrochen hatte! Ackermann büßte es nun, daß er auf die Schauwuth des Publikums speculirt, er hätte bedenken sollen, daß wenn verwerfliche Maßregeln glücken sollen, sie nicht von honetten Leuten ergriffen werden müssen.

Zu seinen drückenden Geldverlegenheiten gesellten sich zum Ueberfluß noch andre, welche aus einem gefährlichen Zerwürfnisse im Personal hervorgingen.

Frau Hensel, dieses erste merkwürdige Beispiel der unseligen Schauspielerkrankheit: allen Beifall, und folglich auch alle guten Rollen, allein besitzen zu wollen und jeden Erfolg, den ein andres Talent erringt, als eine empörende Kränkung zu empfinden, diese heftige Frau konnte es nicht ertragen, daß die junge hübsche Karoline Schulz gefiel. An Anlaß zu Streitigkeiten und

Feindseligkeiten konnte es nun nicht fehlen, beide Partheien sammelten einen Anhang, es entstand eine förmliche Spaltung im Publikum und die Anhänger der Hensel wurden zugleich Ackermanns Feinde. Löwen, der bisher den Hausfreund und eifrigen Helfer gemacht hatte, und mit vielem gutem Rath und schlechten Stücken lästig geworden war, fand jetzt seinen Vortheil darin sich zur Henselschen Parthei zu schlagen und Pamphlete gegen die Theaterdirection zu schreiben, welche Zerwürfniß, Anfeindung, Verdruß und Verwirrung vermehrten und auch dem unbefangenen Theile des Publikums den Theaterbesuch verleideten.

Hier haben wir das erste Beispiel einer einflußreichen weiblichen Coulissenfeindschaft; die deutsche Bühne fing an sich zu formiren.

Endlich gingen die Anhänger der Frau Hensel, an der Spitze ihr begünstigter Verehrer, der Kaufmann Seyler, so weit, den Plan zu fassen: ihrer vergötterten Künstlerin einen unbestrittenen Schauplatz zu schaffen, ein Theater zu errichten, mit dem sie nach ihren Ansichten schalten könnten.

Dieser Partheizweck heftete sich aber zugleich an würdigere Pläne zu wichtigen Reformen, zu denen der allgemeine Zustand der deutschen Bühne hindrängte, und deren Nothwendigkeit durch den üblen Zustand des Ackermann'schen Theaters erwiesen schien.

Man muß Löwen das Verdienst lassen, daß er, der

in dem Anhang der Hensel das Wort führte, den Vortheil dieser Stellung benutzt hat, um Grundsätze für die Organisation der Bühne zur Anerkennung zu bringen, welche damals noch sehr fremd und unerwogen waren.

Soll die dramatische Kunst gedeihen, so lautete die Beweisführung für die Nothwendigkeit der Reform, so muß sie unabhängig gemacht werden vom äußern Bedürfniß, sie muß keine andre Aufgabe haben: als das Beste zu leisten, was sie vermag. Elias Schlegel hatte schon ausgesprochen, daß man dem Schauspieler selbst die Sorge nicht überlassen müsse, auf Verlust und Gewinn zu arbeiten, und Lessing fügte hinzu: „Die Prinzipalschaft hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treibt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.“ Und weiter sagte er: daß aus einer Veränderung dieses Zustandes leicht und geschwind alle andern Verbesserungen erwachsen können, deren das Theater bedürfe.

Diese Verbesserungen konnten aber nur aus einer künstlerischen Leitung heevorgehen, welche vornehmlich von ästhetischen und sittlichen Grundsätzen ausging, auf stabile, gesicherte Verhältnisse gestützt, von der ängstlichen Sorge um jede Tageseinnahme, von jeder vorübergehenden Laune des Publikums unabhängig wäre. Denn so heterogene Forderungen, wie sie an die Prinzipalschaft, zum Besten der Kunst, gemacht werden mußten, konnten

nur von ganz ausnahmsweisen Individuen erfüllt werden. Ein praktisch erfahrener künstlerischer Direktor, also auch ein guter Schauspieler, sollte zugleich ein sparsamer Verwalter, von eben so unternehmendem, als vorsichtigem Geschäftsgeiste sein. Und auf die Seltenheit eines solchen Zusammentreffens der ausgezeichnetsten Eigenschaften war das Wohl und Wehe des Theaters gestellt! Alle bisherigen Erfahrungen führten zu dem Schluß, daß die Prinzipalschaft die nächste Ursache des mangelhaften Bühnenzustandes sei, daß man sie abschaffen und eine Direktion organisiren müsse, bei welcher die künstlerische Autorität von der ökonomischen Verwaltung befreit wäre. Man zog ferner aus den bisherigen Erfahrungen den Beweis, daß nur der Mangel an Grundkapitalien das Theater so steten Schwankungen und so häufig dem plötzlichen Untergange ausgesetzt habe, daß wenn ein sichrer finanzieller Rückhalt über kritische Zeiten hinweghelfe, jeder Ausfall in den Einnahmen sich später wieder ausgleichen müsse, daß somit ein wohlfundirtes Theater mit Sicherheit bestehen und den höheren Forderungen der Nation entsprechen könne.

Auf diese an und für sich durchaus richtigen, nur in der Ausführung schwierigen Postulate hin, verbanden sich zwölf Hamburger Bürger zur Unternehmung eines solchen musterhaften, des ersten deutschen Nationaltheaters. Dieser sogenannten Hamburger Entreprise standen die Kaufleute Seyler, Tillemann und

Bubbers*) als engerer Ausschuß vor; sie pachteten Theater, Decorationen und Garderobe von Ackermann, der froh war, sich so vom Ruin gerettet zu sehen und fast mit seiner ganzen Gesellschaft unter der neuen Direction verblieb. Er schloß am 6. März 1767 mit dem Ruhmredigen und dem Ballett Cephalus und Prokris seine kummervolle Prinzipalschaft. So verunglückt sie aber auch erschien, so folgewichtig war sie dennoch. Nicht nur in so fern aus ihrem Ruin die thatsächliche Anerkennung neuer und heilsamer Grundsätze hervorging, sondern indem dieser Verein merkwürdiger Talente dritthalb Jahre zusammengeblieben war und in der gemeinsamen Arbeit, von Ackermanns und Eckhofs Einfluß den Typus der Natürlichkeitsrichtung empfangen hatte. Wenn auch die Schwankungen, nach der Manier der Leipziger Schule hin, noch lange fortdauerten, der Grund der Hamburger Schule war hier gelegt, und durch alle Noth und Wirrnisse dieser unruhigen Jahre hatte das Streben nach ungezierter Wahrheit still und mächtig in der Kunstgenossenschaft Wurzel geschlagen.

---

*) Der ehemalige Schauspieler bei Schönemann, jetzt Tapetenfabrikant.

V.

Das erste deutsche Nationaltheater.

Die Hamburger Entreprise.

(1767—1769.)

Es war der schönste Ehrenkranz, den, in dem Wettstreit der Städte um das theatralische Ansehn, Hamburg an sich riß, als es inmitten des immer noch im Allgemeinen barbarischen Zustandes, die Gründung einer Bühne nach durchaus idealen Prinzipien unternahm. Man müßte die patriotische Kühnheit dieses Schrittes bewundern, wenn die Unternehmer im Stande gewesen wären, die Schwierigkeiten desselben vollkommen zu würdigen und wenn die Motive der beiden Stimmführer ganz rein gewesen wären. Indessen mag immerhin die Entreprise von einer Theaterkabale ihre erste Anregung datiren, mochte Seyler zunächst

durch seine Leidenschaft für Frau Hensel, Löwen durch seinen mehr als zweideutigen Ehrgeiz getrieben worden sein, ihr Werk kündigte in seiner Organisation einen so edlen Willen an: der dramatischen Kunst zum erstenmale in Deutschland ihr höheres Recht vollständig zu verschaffen, daß alle Wohlgesinnten mit frohem Antheil dafür eingenommen werden mußten.

Die erste Grundlage des Unternehmens sollte die Stabilität des Theaters sein.

Diese Maßregel war es, welche damals allgemein als erstes und vornehmstes Erforderniß für einen besseren Zustand betrachtet wurde. Die bedeutendsten Stimmen der Zeit wiederholten dies unablässig. Was der ambulante Zustand nützen konnte, die Theaterlust überall anzuregen, die Wandertruppen zum Wetteifer anzuspornen, das hatte er geleistet; den Forderungen, welche der vorschreitende Geschmack zu machen hatte, war er entgegen. Der geschickteste aller Prinzipale, Koch, hatte darum die Stätigkeit seines Aufenthaltes zur Hauptmaxime seiner Leitung gemacht.

Damals fiel es wohl niemandem ein, daß eine Zeit kommen werde, deren Stimmführer in Sachen des theatralischen Geschmacks die Stabilität und den geordneten Zustand unsrer Bühne beklagen, die Wiederkehr zum Wanderleben als ein Belebungs- und Erneuerungsmittel der Schauspielkunst darstellen könnten; daß man den Fortschritt im Rückschritt suchen würde.

Es ist in unsern Tagen vielfach behauptet worden: ein heimath= und besitzloser Zustand versetze das ganze Leben des Schauspielers auf ein unabhängig poetisches Gebiet, das seiner Productionskraft einen ungebundenen Schwung vergönne; das geniale Vagabundenleben halte sein Blut und seine Phantasie lebendig und frisch. Man hat gefolgert: der Verfall der Schauspielkunst habe in dem gemächlicheren, ja in dem sittlicheren Zustande der Schauspieler seinen Grund.

Ob es sich verantworten läßt, das Gedeihen einer Kunst durch bürgerliches und moralisches Elend fördern zu wollen, soll hier nicht untersucht werden, nur auf den geschichtlichen Hergang mögen wir sehen, um uns über diese Streitfrage aufzuklären.

Jenes geniale Vagabundenleben hat in den Studententruppen des siebenzehnten Jahrhunderts vollständig existirt. Allerdings versetzte der heimath= und besitzlose Zustand damals die jungen munteren Leute auf ein unabhängig poetisches Gebiet, und wir haben an den Wagnissen der Improvisation bei Velthens Genossen gesehen, daß in der That die Productionskraft einen ungebundenen und übermüthigen Schwung gewann. War denn aber daraus eine gesunde Kunstentwicklung hervorgegangen? Nichts weniger als das. Nur die äußerste Verwilderung des Geschmackes, das Versinken der Kunst in den Schmutz des unwürdigsten Unfuges war die Folge jener Periode. Alle Fortschritte dagegen, durch welche sich die Kunst zu

einem neuen Leben aufgerichtet hat, sind, von Velthen an, immer an die Epochen des bleibenden Aufenthaltes irgend einer Truppe geknüpft gewesen.

Die Stabilität schließt sogar eine Nöthigung zu Fortschritten in sich. Wenn die Wandertruppen mit einem Vorrathe von wenigen Stücken, durch Erregung augenblicklicher Neugier, von Ort zu Ort sich erhalten konnten, so forderte ein dauernder Aufenthalt nicht nur eine Erweiterung des Repertoirs, sondern auch bessere Wahl der Stücke, genaueres Einüben derselben — wozu das Wanderleben keine Ruhe ließ — um die Theilnahme auch dauernd zu fesseln.

Und war denn das Vagabundenleben der Schauspieler wirklich poetisch? Hielt es denn in der That ihr Blut und ihre Phantasie lebendig und frisch?

So lange die Studenten bei den ältesten Truppen ab und zu liefen, und die theatralische Laufbahn nur eine etwas verlängerte Ferienreise war — die leicht bepackt unternommen, und aufgegeben wird sobald das Vergnügen daran nachläßt — so lange blieben diese Wanderzüge lustig und poetisch. Sobald aber das Schauspielerleben über die Studentenjahre hinaus dauerte, sobald die Frauen bei den Truppen heimisch wurden, Ehen entstanden, und nun die Häuslichkeit, die ihrer Natur nach Stabilität verlangt, mit Krankheiten, Wochenbetten und zahlreichem Kindergeschleppe mit auf den Thespiskarren geladen werden mußte; als nun der Wechsel der Jahres-

zeiten und der Zeitumstände nicht mehr mit studentischem Leichtsinn getragen werden konnte, auch das Gespenst des dürftigen und kränklichen Alters hohläugig hinter dem Zuge herschlich, da verwandelte sich die Unabhängigkeit des Wanderlebens in die allerdrückendste Abhängigkeit. Nicht poetischer wurde des Schauspielers Leben dadurch, nein prosaischer; belastet von den widrigsten Materialitäten, in unausgesetzter Sorge und Arbeit: die Nomadenwirthschaft aufzuschlagen und abzubrechen.

Man werfe nun einen flüchtigen Blick auf die Biographieen der Schauspieler jener Zeit, um zu sehen, wie Geist und Gemüth unabläßig von der Noth und Prosa des Lebens befangen wurden. Man lese nur, wie Schröder die Ankunft Eckhofs bei der Ackermann'schen Truppe in Braunschweig beschreibt*). Wie der erste Heros der deutschen Bühne unter dem Segeltuche des Frachtwagens in lächerlichem Aufzuge hervorkriecht, so mißlaunig, daß er den Gruß der alten langentbehrten Jugendfreunde kaum erwidert und seine Hunde, seine kränkelnde Frau und Schülerin aus dem Stroh des Wagens hervorholt. Wie ihn dann, eine Stunde lang das Abpacken seiner Habseligkeiten, die Abrechnung mit dem Fuhrmann und das daran hängende Gezänk festhält. Wie er am Tische seines Freundes nur Worte hat, für die Mühseligkeit der Reisen, die damals auf unwegsamen Straßen, auf einem

*) In dessen Biographie von Meyer. 1. Bd.

Planwagen gemacht werden mußten; denn der erste Schauspieler Deutschlands war nicht in der Lage, eine gemächlichere Gelegenheit bezahlen zu können. Wie er sich endlich nicht Zeit gönnt, sich zu sättigen, sondern bald mit dem Zettelträger fort durch die Stadt läuft, um sich nur Dach und Fach zu suchen.

Wenn man nun erwägt, wie unzählige Male diese Mühseligkeiten sich wiederholten, da der Aufenthalt in einer Stadt gewöhnlich nur wenige Wochen, oft nur acht bis zehn Tage dauerte, so wird die Behauptung, daß solch Wanderleben poetisch, belebend und erfrischend sei, wohl zu Boden fallen müssen.

Welche sittliche Nachtheile aus diesen Zuständen hervorgehen mußten, welche Verwahrlosung der Kinderzucht, welch ein stetes Wirthshaustreiben der Männer, welche fortwährend verschuldete Haushaltungen, weil das knappe Einkommen bei der kostspieligen Unregelmäßigkeit des Lebens unmöglich ausreichen konnte, das Alles bedarf der Ausführung nicht; aber es gingen auch — was noch wenig erwogen ist — große Summen bei diesen Reisen auf, die außerdem so viel zum Gedeihen eines besseren Zustandes hätten nützen können. So kostete z. B. eine Reise der Ackermann'schen Gesellschaft von Königsberg nach Leipzig, die eilig, also ausnahmsweis mit Extrapost gemacht werden mußte, über 2000 Thlr.

Nein, zu jener Zeit, mitten in diesen lebendigen Erfahrungen, galt es für unzweifelhaft, daß der Schau-

spielerstand in diesem zigeunerhaften Zustande, in diesem Wust und Gewirr der widrigsten Plackerei und der nothwendig daraus hervorgehenden Verschlämmung aller künstlerischen und sittlichen Beziehungen, nicht verharren dürfe, wenn man ihm die geistigen Schätze der Nation anvertrauen, wenn man von ihm Darstellung veredelter durchgeistigter Menschheit verlangen wollte.

Darum proclamirte die Hamburger Entreprise die Stabilität ihres Theaters; ja sie that noch mehr, sie verhieß verdienten Schauspielern Unterstützung im Alter, um dem Stande die möglichste Sicherstellung zu geben.

Es wurde ferner, um die vaterländische dramatische Dichtkunst zu fördern, ein jährlicher Preis von 50 Ducaten für das beste Lustspiel ausgesetzt*).

Die Geschmacksreinigung des Repertoirs begann mit völliger Ausschließung des Balletts. Man wollte bloße Schaulust und Sinnenreiz gänzlich aus dem theatralischen Genuß verbannen. Dem Ballettmeister, dem jungen Schröder stellte man frei, als Schauspieler bei der Gesellschaft zu bleiben, was er aber von sich wies und zu dem Prinzipal von Kurz nach Frankfurth a/M. ging.

Nächst ihm verließ nur Caroline Schulz, die hübsche

*) Schon 1757 hatte Nicolai, als Redacteur der Bibliothek der schönen Wissenschaften, einen Preis von 50 Thlr. ausgesetzt, welcher im folgenden Jahre dem Kodrus von Chronegk ertheilt worden war. Dies rühmliche Beispiel suchte die Entreprise nun zu übertreffen.



Nebenbuhlerin der Hensel, mit ihrem Bruder, dem Tänzer die Gesellschaft und ging zu Koch, Frau Ackermann zog sich vom Theater zurück.

Das Personal zählte also Eckhof, Hensel und Frau, Ackermann und seine Töchter, Boek und Frau, Borchers, Schmelz und Frau, Merschy, der in komischen Bedienten gut, Witthöft und unter einigen Hülfsschauspielern die Anfänger Meyer, Lambrecht Günther und Hempel. Wichtige neue Erwerbungen waren: Frau Susanna Mecour geb. Preisler, welche in Soubretten- und affectirten Damenrollen berühmt war, und bei dem Vorzuge einer melodischen Stimme, sich in dieser Schule auch für das Trauerspiel bildete. Ferner Löwens Frau, die freilich neun Jahre vom Theater entfernt gewesen war, aber bei ihrem Auftreten als Melanide, durch den Silberton in ihrer Stimme — wie Lessing sagte — und durch die sicherste, wärmste, wenn auch nicht die lebhafteste Empfindung die volle Gunst des Publikums wiedergewann, welche sie als Mädchen besessen.

Eine Kunstgenossenschaft sonder Gleichen, die unter einer tüchtigen Leitung Erstaunliches zu leisten verhieß.

Die öffentliche Ankündigung der Entreprise sagte: „man habe das Directorium den Händen eines Mannes anvertraut, von untadelhaften Sitten und bewußten Einsichten in die Geheimnisse der Kunst, welcher außer den bekannten Pflichten eines Directors noch die so höchst

nothwendige Verbindlichkeit über sich genommen habe, für die Bildung des Herzens, der Sitten und der Kunst junger angehender Schauspieler zu sorgen und so der Gesellschaft die Vortheile zu verschaffen, die man in einer theatralischen Academie gewinnen kann."

Nichts konnte wohl befriedigender lauten, als diese Nachricht, aber als die Entreprise nun in's Leben trat, war dieser gepriesene Director niemand anders, als — der Verfasser der Ankündigung selbst, nämlich Löwen.

Diese Ernennung mochte manche Bedenken erregen. Eine andre Anstellung dagegen mußte mit der allgemeinsten Freude aufgenommen werden, es war die Lessing's als Rechtsconsulenten und Dramaturgen.

Man wollte ihn anfangs verpflichten, die neue Bühne mit Originaldichtungen zu bereichern, er lehnte es ab, aber er versprach: „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken zu führen und jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers thun werde." So entstand Lessing's Dramaturgie. Der Ruhm, sie hervorgerufen zu haben, darf den Unternehmern in keiner Weise verkürzt werden, sie trugen Kosten und Gefahr beim Drucke des Werkes und hatten Lessing mit dem, zu jener Zeit höchst bedeutenden Gehalte von 800 schweren Thalern angestellt.

Die Hamburgische Dramaturgie — für unsre Literatur von so ungeheurer Bedeutung, weil sie den Zauber der französischen Muster gänzlich zerstörte — entschied zugleich

für die Bedeutsamkeit unsres Theaters, hob es in unzweifelhafte wissenschaftliche Beachtung und stellte den vollkommensten Maaßstab seiner Beurtheilung auf. Und wenn die Hamburger Entreprise nichts veranlaßt hätte, als dieses Werk, so verdiente sie darum allein die dankbarste Anerkennung der Kunstgeschichte.

So ging das Unternehmen nach allen Richtungen hin von den schönsten Intentionen aus und unternahm mit Entschlossenheit eine erneute Opposition gegen den Geschmack der Menge. Daß es mißglücken würde, mißglücken mußte, ließ sich bei einer richtigen Erwägung der Zeitumstände und der Verfassung des Unternehmens selbst vorhersehen.

Noch war der Theil des Publikums, der ein würdiges Schauspiel willkommen hieß, viel zu gering, um ein solches Unternehmen stützen zu können, selbst wenn seine praktische Ausführung mit seinen guten Absichten Schritt gehalten hätte. In der Organisation der Direction aber lagen die Keime so großer Mißverhältnisse und Verwirrungen, Keime, die sich fast in allen ähnlichen Unternehmungen bis auf unsre Tage fortgepflanzt und so manche schöne Hoffnungen getäuscht haben, so daß wir sie einer genaueren Betrachtung würdigen müssen.

Die Unternehmer waren Kaufleute, wenn auch von edlen, gemeinnützigen Absichten beseelt, immerhin Männer, welche das Theater nur vom Zusehen kannten. Seyler, die eigentliche Seele des Unternehmens, ein

muntrer, lebenslustiger Mann, von gebildetem Geschmack und feinem Urtheil, aber natürlich ohne Kenntniß und Erfahrung von der Führung der Theatergeschäfte; zudem in Geschäften überhaupt leichtsinnig und unzuverlässig. Er hatte kaum den Rest seines Vermögens aus einem Bankerott gerettet, um ihn nun dem Theater zu opfern. Bubbers war freilich einige Jahre Schauspieler gewesen, aber seine geringe Erfahrung reichte auch nicht zu auf die Organisation des Werkes vortheilhaft zu wirken. Zudem wollte nun ein jeder der Unternehmer mitsprechen, es entstanden Einmischungen in die artistische Direction, welche die Führung nothwendig verwirren mußten, ein Jeder machte Lieblingswünsche, Protectionen, Kunst- und Geschäftsansichten geltend, so daß sich das Sprichwort von den vielen Köchen zuletzt vollständig erfüllen mußte.

Was aber das Schlimmste war, der künstlerische Director war seiner Aufgabe nicht gewachsen.

Löwen hatte die Stelle als Lohn und Beute seiner Agitation davon getragen, die Unternehmer glaubten aber auch mit dieser Neuerung: einen Literaten zum Schauspieldirector einzusetzen, ihrem Theater ein ungewöhnliches, vornehmes und wissenschaftliches Ansehen zu geben. Man hatte so lange — und mit vollem Rechte — über die Unwissenheit und Unbildung der meisten Prinzipale geklagt, daß man die öffentliche Meinung zu gewinnen glaubte, indem man einen Mann von wissenschaftlicher Bildung an die Spitze stellte. Die Entre-

prise debütirte damals mit dem Irrthum, der sich bis in unsre Tage erhalten hat, daß, wer für und über das Theater geschrieben und sich ein bestimmtes Urtheil darüber gebildet habe, auch im Stande sein müsse, es zu leiten. Daß Urtheilen und Schaffen zweierlei sei, diese einfache Wahrheit fing man schon damals an, in Bezug auf die Schauspielkunst, zu übersehen. Der historische Moment machte es verzeihlich. Noch waren die Uebel keineswegs überwunden, welche der Mißbrauch der Selbständigkeit in der Schauspielkunst durch die Improvisation über das Theater gebracht hatte, die Literatur war es, die in diesem Momente wesentlich helfen mußte, was Wunder, daß man in das Extrem gerieth zu glauben, daß die Literaten die einzigen Helfer seien und daß sie auch bis in den Mittelpunkt der Darstellungskunst eingreifen müßten? Man überging einen Meister wie Eckhof, der seine Directoralfähigkeit schon so unzweifelhaft bewährt hatte, und setzte einen mittelmäßigen Schriftsteller ein, der schon bei der Schönemann'schen Truppe wenig Kraft, das Steuer zu lenken, bewährt hatte.

Wie wenig er seine Aufgabe und die Natur der Kunst und der Künstler, die er leiten sollte, begriff, zeigte er schon darin, daß er das größte Gewicht seiner Wirksamkeit auf Vorlesungen legte, die er über seine „Grundsätze der körperlichen Beredsamkeit" und über des Dorat „Essai sur la declamation tragique" halten wolle. Eckhof hatte die Schauspieler nicht zu ernsthafter Besprechung

ganz praktischer Fragen ihres Berufes zusammenbringen können, und Löwen wollte sie durch seine Theorien bilden! Die Schauspieler sahen in dem Vorhaben nichts weiter als Löwens Wunsch sich vernehmen zu lassen, und die Vorlesungen fanden, aus Mangel an Theilnahme, ein schnelles Ende.

Noch schlimmer erging es ihm in seinem Directorat. Die Schauspieler waren wenig geneigt sich der völlig neuen Amtsgewalt eines Literaten zu fügen. Von den Prinzipalen, ihren Brodherren und Standesgenossen, ließen sie sich meistern, wie es die Natur ihres Berufes forderte und wie es der Name „Comödiantenmeister" seit Menschengedenken bezeichnet hatte. Die Literaten aber hatten erst seit kaum vierzig Jahren Antheil an der Bühne gewonnen, und manchem Extemporanten schien dieser sogar noch immer entbehrlich. Wenn aber die Schauspieler auch im Allgemeinen ihre Abhängigkeit von den Dichtern und die Nützlichkeit literarischen Einflusses anerkannten, so verlangten sie auch dagegen auf ihrem eigenthümlichen Gebiete als selbständig respectirt zu werden. Es beleidigte ihr Standesgefühl — und das war damals noch mächtig — daß ihnen ein Comödiantenmeister aufgedrungen wurde, der kein Comödiant war.

Obenein standen Männer wie Ackermann und Eckhof ihm gegenüber, und der Letztere, der die Herrschaft immer ungern in eines Andern Händen sah, behandelte die Mißgriffe Löwens mit wenig Schonung. Bald nahmen die

übrigen Schauspieler sich das Recht heraus, dem Meister darin nachzuahmen, man machte sich über den armen Director lustig, man brachte das boshafte Manöver auf, ihn bei den Proben fast zu Tode zu fragen, als ob man seiner Belehrungen und Anweisungen gar nicht müde werden könne, die man aber dann ins Lächerliche zog; kurz man ging darauf aus, ihm seinen Posten bald möglichst zu verleiden.

Diese Art sich des standesfremden Führers zu entledigen kann freilich nicht in Schutz genommen werden, in der Sache selbst und in Löwens Persönlichkeit mochte Aufforderung genug dazu liegen. Nicht zu entschuldigen und auf immer beschämend für den Schauspielerstand bleibt es aber, daß eine jämmerliche Comödianteneitelkeit die Ursache sein mußte, auch Lessings Einfluß auf die künstlerische Bildung abzuschneiden.

Die Ankündigung der Dramaturgie schon hatte den ehrenvollsten Ton für die Schauspielkunst angeschlagen, die Urtheile, welche die ersten Stücke enthielten, in so achtungsvollem Ausdruck schonender Rücksicht, verhießen ein Werk, das für die aufwachsende Kunst von unschätzbarem Werthe sein mußte — und diese überreiche Fundgrube sollte sich, kaum aufgedeckt, mit all ihren Schätzen vor der aberwitzigen Empfindlichkeit des Coulissenhochmuthes für immer schließen.

Schon von Anfang an hatte Frau Mecour es sich ausgebeten, daß ihrer in der Dramaturgie weder im

Guten noch im Bösen Erwähnung geschähe. Die Directoren, denen ihr Talent im Lustspiele unentbehrlich war, bewogen Lessing den Wunsch der verblendeten Dame zu erfüllen, die es nicht ahnte, um welch ein beneidenswerthes Zeugniß ihres Kunstwerthes sie sich dadurch brachte.

Wiederum tritt hierbei ein Fehler in der Organisation des Theaters hervor, der freilich auch noch oft genug wiederkehren sollte. Lessing hatte eine falsche Stellung zu den Künstlern, seine Kritik erschien nicht unabhängig, da er als Consulent gewissermaßen ein Mitglied der Verwaltung war, auf deren Kosten obenein die Herausgabe der Dramarturgie geschah. So trug die Kritik das Gepräge der Amtlichkeit und ihre Veröffentlichung hatte etwas Gehäßiges. Die Unternehmer mußten dadurch in unausgesetzte Collision mit der Empfindlichkeit der Schauspieler kommen, denn für die Kritik, die sie bezahlten, hatten sie auch einzustehen.

Der Anlaß zu ernstlichen Störungen ließ nicht lange auf sich warten. Im zwanzigsten Stücke der Dramaturgie bei Beurtheilung der Cenie hieß es: „Cenie ist Madam Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kommt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler; ein sehr beneidens-

würdiger Fehler. Die Actrice ist für diese Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehr eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte."

So ehrenvoll diese Beurtheilung war, so berührte sie doch — wenn auch auf die feinste Weise — die falsche Rollensucht der Hensel und diese war thöricht genug sich darüber empört zu zeigen.

Unter der Aegide der mächtigen Dame, welche den Hauptunternehmer Seyler mit ihren Blicken regierte, wurden nun mancherlei Beschwerden über Lessing laut. Er zeige den Darstellungen die Aufmerksamkeit nicht, sagte man, welche allein ihn befähigen könne, richtig zu urtheilen. Er gehe in seiner unruhigen Weise, bei den Vorstelluugen ab und zu, verfolge nicht eine einzige Scene mit anhaltender Theilnahme, führe Gespräche mit Bekannten, bringe ganze Akte am Büffet zu und gucke kaum bei dieser oder jener Scene durch die Spalte der wenig geöffneten Parterrethür, um eine oberflächliche Kenntniß vom Verlaufe des Spieles zu nehmen.

Wahrscheinlich waren diese Anklagen begründet, tragen doch die Beurtheilungen der Schauspieler in der Dramaturgie das Gepräge vereinzelter Aperçüs. Die Ankläger hätten aber erwägen sollen, daß Lessing mit einem Blicke mehr sah, als Andre bei stundenlanger Aufmerksamkeit und daß seine Aperçüs von einem Vollgehalte waren, der die längsten Abhandlungen überflüssig machte.

Genug, Frau Hensel glaubte sich berechtigt Lessing die Freundschaft aufzukündigen. Die sehr unangenehme Erklärung in dieser Angelegenheit artete von ihrer Seite zur Zänkerei aus, und Lessing, dieser Widrigkeiten müde, auch durch das Verhältniß Seylers zur Hensel in's Gedränge gebracht und einsehend, daß seine falsche Stellung ihm endlose Widrigkeiten bereiten müsse, beschloß von nun an die Beurtheilung der Schauspieler gänzlich aufzugeben und sich auf literarische Kritik zu beschränken. Noch einmal ehrte er, im fünf und zwanzigsten Stücke, die Darstellung der verständigen Frau Löwen durch seine Besprechung und motivirte dann sein ferneres Schweigen durch die denkwürdige Stelle: „Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles; er höre gern frei und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltener beurtheilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich bald irre und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheiten einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwächen haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen

kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln."

Im letzten Stücke der Dramaturgie erklärt er sich freilich schärfer und sagt: daß der Mangel von mit Deutlichkeit und Präcision abgefaßten Regeln in der Schauspielkunst, das Raisonnement darüber so schwankend und vieldeutig scheinen lasse, daß es kein Wunder sei, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dabei beleidigt findet. „Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfter wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Ueberhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler, in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt."

So war der Hergang der Veranlassungen, warum drei Viertheile der Hamburgischen Dramaturgie keine Zeile über die Darstellungen enthalten; ein Verlust, in seinen Wirkungen ebenso beklagenswerth, als in seinen Ursachen.

Zu all diesen Wirren, welche das Institut im Inneren beunruhigten, kam noch Ackermann's Unzufriedenheit hinzu, dem die Unternehmer die versprochene Terminalzahlungen nicht leisten konnten, weil das Publikum das allzuernst gemeinte Unternehmen im Stich ließ. Ackermann sah sein Interesse gefährdet, glaubte sich also auch

berechtigt, die Maßregeln zu tadeln, welche nach seiner Meinung den schlechten Finanzzustand veranlaßten, verlangte Aenderung derselben, es entstanden Partheiungen und so herrschte bald bei diesem, auf die edelsten Grundsätze gestützten Unternehmen, die verderblichste Anarchie.

Nichtsdestoweniger schritt dabei die Schauspielkunst in der einmal eingeschlagenen Richtung immer sicherer fort, die gemeinsame Arbeit förderte die bedeutenden Talente an einander, die jüngeren wurden durch ihre Vorbilder mit fortgezogen, die Hamburger Schule consolidirte sich immer mehr.

Zudem blieb Eckhof seiner Art getreu, seinem „Hang zum Werke,“ wie er es nannte „und seiner Neigung so viel Vortheilhaftes als möglich dafür zu stiften.“ Keine persönliche Verletztheit, keine Zurücksetzung konnte ihn veranlassen, die Dinge gehen zu lassen, wie sie mochten; er fühlte zu gut, daß in dieser Zeit des Werdens, wo Alles erst gewonnen, Alles erst festgestellt werden mußte, ein jeder Mißgriff der Führung fortwirkendes Unheil erzeuge. Unermüdlich war er daher in seinen Einmischungen, und so wurden die verkehrten Directionsmaßregeln und Anordnungen doch meist auf halbem Wege unschädlich gemacht und corrigirt.

Eine durchdringende Stärkung mußte das Prinzip der nationalen Richtung dadurch erhalten, daß Lessing und Eckhof hier zusammenwirkten, daß in ihnen die beiden Factoren der Dramatik, Dicht- und Schauspiel-

kunst, sich so gerade zur rechten Zeit vollkommen verständigten. In der Dramaturgie steht es deutlich genug, daß Lessing Eckhof's Spiel für mustergültig hielt, und daß Eckhof ganz und gar vom Lessing'schen Geiste beseelt war, werden wir bis an sein Lebensende wahrnehmen.

Die Vorstellungen des neuen Hamburger Nationaltheaters hatten am 22. April 1767 mit „Olint und Sophronia", einem nachgelassenen Trauerspiele von Chronegk und dem „Triumph der vergangenen Zeit" von le Grand begonnen. Es waren passende Sinfonien von Hertel dazu componirt worden, wie denn die Unternehmer auch für die Verbesserung des Orchesters Sorge getragen hatten. Decorationen und Costüme wurden, nach dem Maaße des damaligen Geschmacks gelobt; es war das Ackermann'sche Inventarium.

Das Repertoir enthielt die würdigsten Erscheinungen jener Zeit; Schlegels Trauerspiele „Canut" und „Herrmann", Lessing's „Miß Sara" waren immer noch in vollem Ansehen. Zu Weiße's Richard III., der zu Eckhof's ersten Rollen gezählt wurde, gewann man „Romeo und Julie" und „Eduard III." desselben Autors, Holberg's und Moliere's Lustspiele waren alle in lebhaftem Gange, ebenso die von Destouches, Marivaux u. s. w. Die Gallerie französischer Tragödien wuchs durch Voltaire's „Semiramis", man versuchte Rousseau's „Irrungen", gab Goldoni's

„Lügner“, Lessing's „Misogyn“. Eckhof fügte zu seinen beliebtesten komischen Rollen den „Advokaten Patelin*)“ den „Bauer mit der Erbschaft“ und den tauben Apotheker in Goldoni's „verstellter Kranken“ hinzu; das Repertoir wurde jährlich mit 20 Stücken bereichert.

Dies Alles scheint schon erfreulich genug, an Wichtigkeit aber für den gegenwärtigen Entwicklungsmoment, mußte die Aufführung von Lessing's „Minna von Barnhelm“ am 28. Sept. 1767, alle anderen Arbeiten hinter sich lassen.

Das Stück hatte hier den äußerlichen Succeß nicht, wie in Berlin, aber seine Wirkung auf die Schauspielkunst war hier von unendlich größerer Nachhaltigkeit, wo die Talente dafür vorbereitet waren und die natürliche, deutsche Weise dadurch förmlich eingesetzt wurde. Dies Stück bewies, daß Zeitbegebenheiten, Zustände, welche das Publikum selbst durchgelebt hatte, daß Gestalten, deren Muster auf der Gasse zu finden waren, daß deutsche Gesinnung und Empfindung interessant, rührend und einer edlen Theilnahme würdig sein können, wenn sie nur auf wahrhaft künstlerische Weise erfaßt werden. Die Anmuth, Würde und Feinheit der Charaktere, die auserlesene und doch so zwanglose Sprache, waren die wohl-

*) Diese alte französische Farce aus dem fünfzehnten Jahrhundert war 1765 neu bearbeitet auf die Bühne gekommen.

thuendsten Aufgaben für die Darstellung gerade in diesem Momente. Der sichre aufmerksame Takt, mit welchem Lessing seiner Zeit folgte und der ihn lehrte, gerade dann, wann Kraft und Empfänglichkeit reif war, seine Schläge zu führen und sein Ziel auch nicht um ein Haar breit zu verfehlen, dieser Takt verkündigte sich auch hier wieder. Lessing war in so ununterbrochenem Rapport mit der Entfaltung der Schauspielkunst geblieben, daß er genau wußte, was sie vermochte und was sie gebrauchte. Der unverkennbare Fortschritt, der sich, im Vergleich zur „Miß Sara", in der ungezwungenen, natürlichen Behandlungsweise der „Minna" zeigt, ist gewiß nicht ohne Anregung von den Fortschritten entstanden, welche Lessing bei den vorzüglichsten Schauspielern wahrgenommen; die Darstellung hätte sonst nicht an allen Bühnen so sicher einschlagen und einen so allgemeingültigen Moment neuer Bildung bezeichnen können.

Er hatte mit den Rollen dieses Stückes lauter typische deutsche Gestalten geschaffen, die zugleich die Hauptunterschiede der Talente, und somit der Rollenfächer, vollständig deckten. Von nun an wurden die Rollen in Minna von Barnhelm förmlich zum Schiboleth, woran man die Fähigkeit und Eigenthümlichkeit eines Talentes zu erkennen pflegte. Bei allen namhaften Gesellschaften gab es Personen, für welche diese Rollen eigens geschrieben schienen, sie waren wie aus dem Schooße der Schauspielkunst selbst hervorgewachsen.

Und so treten alle Elemente des echt volksthümlichen Drama's — wie wir sie bei dessen Ursprunge im Mittelalter wahrgenommen — in Minna von Barnhelm frisch und lebendig wieder hervor. Es sind die Interessen des Tages, die Gestalten der unmittelbarsten Umgebung, ein künstlerisches Leben, wie aus dem Fleisch und Blut der Schauspielkunst erzeugt; *wir sehen hier das Volksdrama, auf einer neuen Stufe der Nationalbildung, von Neuem wieder anfangen.*

Diese ganze epochemachende Bedeutung der „Minna" konnte nirgends vollständiger heraustreten, als hier in Hamburg. Eckhof spielte den Major Tellheim, und wenngleich seine Persönlichkeit wenig mehr dazu paßte, so konnte doch die geschlossene männliche Würde, das stets bezähmte gewaltige Gefühl nicht ergreifender dargestellt werden. Ackermanns und der Frau Mecour Persönlichkeiten identificirten sich förmlich mit den Rollen des Wachtmeisters und der Franziska. Frau Hensel, wenngleich eine etwas zu kolossale Minna, konnte doch hier alle die Vorzüge des richtigen Verstandes und Gefühles, welche Lessing an ihr lobt, in vollem Werthe zeigen. Hensels Darstellung des Just, war freilich beschränkt*), dagegen bewährte der junge Borchers als Wirth seinen Beruf zu humoristischen Charakteren auf das Glänzendste.

---

*) Im folgenden Jahre schon übernahm Schröder die Rolle.

Solche Resultate der Schauspielkunst müßten, so sollte man meinen, die außerordentlichste Theilnahme des Publikums erregt haben. Es war nicht so. Man wußte an den Vorstellungen gerade nichts auszustellen, man gestand zu, daß Hamburg noch nie einen Verein so glänzender Talente besessen habe, gleichwohl entsprach das, was man fand, theils den hochgespannten Erwartungen nicht, welche das Unternehmen durch Löwens Ankündigung erregt hatte, theils fand man das Vergnügen am bloß recitirenden Drama eintönig. Man wünschte sich Singspiel und Ballett, der große Haufe reklamirte die Befriedigung seiner Schaulust und derben Lustigkeit. Das kleine Häuflein des feineren Publikums vermochte die Kosten des liberalen Unternehmens nicht zu decken, die Zerwürfnisse innerhalb der Anstalt erzeugten Kabalen und Mißlaune im Publikum, man beschuldigte die Unternehmer ökonomischer und politischer Fehler und ließ den Entschuldigungsgrund guter und edler Absicht wenig gelten. Dazu wollten die Kassen der Kaufleute, auf deren nachhaltige und patriotische Unterstützung gerechnet war, sich nicht bereitwillig öffnen, und so fing das vielverheißende Unternehmen an, am Geldmangel dahinzusiechen.

Schon nach sechs Monaten sah man sich genöthigt, zu den alten armseligen Mitteln: das Publikum anzulocken, seine Zuflucht nehmen. Man ließ Pantomimen kommen, Harlekins Geburt und Grabmal u. s. w.

erschienen wieder auf der gebesserten und gereinigten Bühne. Man hatte Schröder sammt seinen Balletten entfernt und mußte nun froh sein, daß ein Stümper wie Curioni nur einige Leute in's Theater lockte. Der alte Mischmasch der Bühnenbelustigung stellte sich wieder her, das erste deutsche Nationaltheater gab zu der Vorstellung von Minna von Barnhelm schon zwei Monate nach der ersten Aufführung, am 20. Novbr., Kunststücke von Luftspringern, um sich eine Einnahme zu verschaffen.

Und so mußten denn alle guten Vorsätze der Unternehmer, einer nach dem andern aufgegeben werden. Löwen's Vorlesungen hatten aufgehört, Lessing's Beurtheilung der Darstellungen ebenfalls, das Ballett war wieder obenauf und im rohesten Geschmack, nun mußte man auch die Stabilität Preis geben. Eine neu angekommene französische Truppe entzog jetzt auch die gute Gesellschaft dem deutschen Nationaltheater, worauf sollte es sich länger stützen? Am 4. Decbr., noch nicht acht Monate nach der Eröffnung, wurde mit Mahomet und einem Ballett in Hamburg geschlossen. Frau Löwen hielt die Abschiedsrede und sprach die letzten Worte nicht ohne Bitterkeit: „Ihr Deutschen, noch ein Wort, vergeßt uns Deutsche nicht!" So wanderte die Gesellschaft nach Hannover.

Die Hamburger Entreprise, die so freudige Erwartungen in ganz Deutschland erregt hatte, war nun nichts Anderes mehr, als eine Prinzipalschaft; eine Nomaden-

truppe, die von einem abgegraseten Weideplatze zu einem neuen zog. Schon im April 1768 schloß Lessing seine Dramaturgie und züchtigte die Theilnahmlosigkeit des Publikums im letzten Stücke seines Blattes. „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen Nichts sich selber antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewundrer der nie genug bewunderten Franzosen, alles was uns von jenseit dem Rhein kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verläugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im Geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie

es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem was gut und schön und erhaben und anständig ist — von dem gerechten Schicksale zu seinem Antheile erhalten hat." In solcher Entrüstung gab Lessing seine Stelle und allen Antheil an theatralischen Unternehmungen auf.

Im Mai 1768 kehrte die Gesellschaft nach Hamburg zurück, das Personal war verändert. Schröder war zurückberufen worden, Brandes von Berlin mit seiner Frau hinzugetreten, die durch ihre Schönheit und hinreißende Leidenschaftlichkeit, zum erneuten Verdruß der Hensel, namentlich als „junge Indianerin" großes Glück machte. Mehrere Mitglieder, unter ihnen Schmelz, Witthöfts, Lambrecht, waren zu Döbellin gegangen. Löwen legte im Juni sein Amt nieder, seine Frau verließ mit ihm das Theater. Das Alles veränderte aber den einmal durch und durch haltungslosen Zustand des Theaters nicht.

Zum Ueberfluß, damit der patriotischen Entreprise doch keine Widerwärtigkeit mangle, entbrannte in diesem Jahre auch ein neuer geistlicher Theaterstreit, und mit so großer Heftigkeit zwischen zwei der angesehensten Pastoren, daß das ganze Publikum dadurch allarmirt wurde.

Die Aufführung eines Lustspiels „der Zweikampf" gab die Veranlassung dazu. Der Pastor Schlosser hatte es als Student oder Candidat anonym verfaßt, jetzt war es ohne seine Veranlassung zur Wiederaufführung und zum Druck gelangt und der Senior und Hauptpastor

Götze — später durch den theologischen Streit mit Lessing noch bekannter geworden — hatte sich veranlaßt gesehen, anfangs in anonymen Schriften, dann von der Kanzel herab die Beschäftigung mit dem Theater als unverträglich mit dem geistlichen Amte und befleckend für dasselbe darzustellen. Er bequemte sich zwar darauf zu einer Ehrenerklärung für Schlosser, als aber dessen Vertheidigung weiter in einer Flugschrift von Professor Nölting geführt wurde, worin Götze wiederum angegriffen war, so entspann sich ein Libellenkampf wie 70 Jahre früher zu Velthens Zeit, und machte, bei dem kirchlichen Sinn der Hamburger, daß das Theater von einem Theile derselben gemieden wurde*).

So vereinigte sich Alles, die Unternehmer in immer drückendere Verlegenheit zu bringen. Die trefflichsten Darstellungen guter Stücke zogen nicht mehr, auch Possen, Intermezzi und Ballette nicht; wie bei einem rettungslosen Kranken schlugen die wirksamsten Mittel nicht mehr an. Die Kasse war oft von ungestümen Gläubigern umgeben und die Gehalte der Schauspieler mußten von der

---

*) Der Streit dauerte übrigens bis in das nächste Jahr, wo Götze's Hauptschrift, eine theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne, wieder so viele aufregende Erwiderungen fand, daß der Hamburger Magistrat endlich, im Novbr. 1769 verbot, irgend etwas über diesen Gegenstand ferner drucken zu lassen. Der Streit plänkelte demungeachtet noch lange in Epigrammen fort.

Abendeinnahme gedeckt werden. Schröder z. B. war angewiesen, seinen Wochegehalt Montags, nach dem zweiten Aufzuge der Vorstellung, also von dem kaum eingenommenen Gelde zu empfangen, und mehrmals mußte er dies auch da noch durch Verweigerung des Tanzens erst erzwingen. Eckhof erhielt sein Gehalt zum Theil in Entréebillets, die er durch Unterhändler auf offener Straße erst zu Gelde machen mußte.

Im November wurde mit Eduard III. von Weiße und einem Matrosenballett geschlossen und wieder nach Hannover gewandert, wo die Gesellschaft allerdings immer ehrenvolle Aufnahme fand*). Dort übernahm endlich der gutherzige Ackermann, im März 1769, das Theater wieder für seine Rechnung, und unter höchst uneigennützigen Bedingungen, welche ihm nachher theuer zu stehen kamen.

Der Traum eines stabilen nnd würdigen Nationaltheaters war vorüber. Aber sein Eindruck war es nicht. Das Mißlingen dieser erster Unternehmung hatte ihr Prinzip keinesweges discreditirt. Wie alle menschlichen Fortschritte durch gewisse vorzeitige Versuche, die zum Scheitern bestimmt sind, vorbereitet werden, so war die Hamburger Entreprise die Vorläuferin besserer Theaterzustände.

Der Gedanke, daß die dramatische Kunst um ihrer

*) Diese Vorstellungen waren es, welche den Knaben Iffland für die Schauspielkunst begeisterten.

selbst willen geübt werden müsse, unabhängig von dem Preise, den das Publikum dafür zu zahlen geneigt sei, dieser Gedanke war hier zum erstenmale in's Leben getreten und er forderte nun, wie alle Wahrheit, fort und fort seine Verwirklichung. Er selbst hatte bei dem Mißglücken der Entreprise nichts eingebüßt, er war nur seine erste unvollkommene Gestalt losgeworden.

Die Schauspielkunst insbesondere hatte unzweifelhafte Vortheile dabei errungen. Lessing's Dramaturgie hatte dem nationalen Geiste der Hamburger Schule volle Zuversicht, Minna von Barnhelm ihr künstlerische Erfüllung gegeben.

So bezeichnet diese traurige Epoche einen der erfreulichsten Bildungsmomente der deutschen Dramatik.

VI.

Kampf und Sieg des regelmäßigen Schauspiels in Wien.

(1730 — 1776.)

Nun wird es Zeit von all diesem mühseligen Ringen und Arbeiten hinweg, den Blick auf Süddeutschland zu richten, wo die allgemeinste, immer frische Theaterlust der Kunst so reichliches Gedeihen gab. Was geschah während der letzten vierzig Jahre in Wien, der großen, reichen, lustigen Kaiserstadt?

Wir müssen uns zurückrufen, daß zur selber Zeit als die Neuber in Leipzig ihre Reformen begann, die Wiener Haupt- und Staatsaction, die man eine heroische Farce nennen könnte, und die Stegreifburleske, unter der segensreichen Pritsche des Hans Wurst Prehauser in vollster Blüthe standen.

Unbeirrt von den Vorgängen im nördlichen Deutschland, überließ man sich fortdauernd den bunten mittelalterlichen Spielen. Neue Talente traten hinzu, im Jahr 1734 Friedrich Wilhelm Weiskern, der Sohn eines sächsischen Rittmeisters, ein erfindungsreicher Kopf, der anfangs Liebhaber spielte, da aber dies Fach seinem Naturell wenig zusagte, sich einen eigenthümlichen Burleskencharakter aus dem grämlichen Alten, dem Pantalon oder Pandolfo, unter dem Namen Odoardo schuf, welcher außerordentlich beliebt wurde. Daneben lieferte er mit vieler Geschicklichkeit Burleskenscenarien, die er aus italienischen, spanischen und französischen Comödien zustutzte. Er hat es damit über hundert hinausgebracht.

In demselben Jahre aber, als die Neuber in Leipzig den Harlekin verbrannte und in Norddeutschland der Stegreifposse den Todesstoß versetzte, erhielt sie in Wien neue, frische Jugendkraft.

Joseph Felix Kurz, der Sohn eines wandernden Prinzipals, wie es deren in den Kaiserstaaten übergenug gab, wurde 1737 gewonnen. Er war von ausgezeichnet komischem Talente, lebhaft, witzig und erfinderisch. Obschon er sich an innerlich komischer Kraft mit Prehauser nicht messen konnte, so war er in seinen Karikaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz, scharfsinniger, hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt, gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete, hatte

tausenderlei Hülfsmittel zur Hand und verschmähte keines. Durch ihn wurde das alte Hanswurstwesen schon modernisirt und Prehauser erhielt einen gefährlichen Rival.

In einer der ersten Farcen, welche Kurz spielte, hatte er die Rolle eines jungen, ungezogenen, lüderlichen und tölpischen Buben, eines Charakters, welcher dem Scapino der italienischen Masken ähnlich sah und den an sich bedeutungslosen Namen Bernardon führte; er gefiel darin so ausnehmend, daß er es gerathen fand, diese Gestalt durch unzählige Burlesken seiner Fabrik hindurchzuführen, in welchen die Tollheit, der Unsinn und Schmutz, Fratzen und Volkslieder, der bunteste Apparat, Kinderballette, Feuerwerk u. s. w. bis zum Uebermaße zusammengehäuft waren. Darüber verdrängte dieser Maskenname, nach alter Sitte, seinen eigenen fast gänzlich aus dem Volksmunde; Kurz wurde allgemein nur Bernardon, späterhin Vater Bernardon genannt.

Sein Erscheinen machte so viel Lärm, daß selbst der Hof, der bisher nur die italienische Oper, die französischen und italienischen Schauspieler der Theilnahme gewürdigt hatte, auf die deutschen aufmerksam wurde. Den Bernardoniaden, diesem Gipfel des Burleskenunfuges, hatten es die deutschen Schauspieler zu danken, daß sie zum erstenmale in Mannersdorf im Jahr 1737, und in den nächsten Jahren öfter, vor dem Hofe spielen durften.

Kurz verstand aber auch mit vornehmen Leuten umzugehen und sich als Spaßmacher in eine Art von Respect zu setzen. Er machte selbst ein Haus, trotz einem Cavalier und war am Hofe wohl gelitten, bis er doch einmal die Balance verlor und durch eine unverschämte Antwort Maria Theresia's Gnade verscherzte, worüber denn auch die plumpen Deutschen nicht mehr bei Hofe spielen durften.

Nachdem Kurz, in Folge dessen, Wien auf ein Jahr verlassen hatte, kehrte er 1744 zurück, Leinhas, der berühmte Pantalon aus Stranitzkys Zeit, kam auch wieder zur Gesellschaft, im nächsten Jahre der junge Huber, welcher die Leander, die Liebhaber, übernahm, wodurch Weiskern sich ganz seinem Odoardo, Schröter dem Bramarbas, dem italienischen Capitano, hingeben konnte, Frau Nuth, die treffliche Colombine, schloß dieses Register der Stegreifmatadore ab, deren gemeinsame Improvisationen von den Zeitgenossen ausnehmend gepriesen wurden. Freilich lautet das höchste Lob, das ihnen ertheilt wird, immer nur: man hätte geglaubt auswendig gelernten Dialog zu hören, oder: ihre Reden seien des Aufschreibens werth gewesen. Daß die Extemporanten besser gesprochen hätten, als ein Dichter ihnen vorschreiben konnte, das ist nirgends behauptet worden.

Bei dieser Zusammensetzung des komischen Personals, zumal da Prehauser sich willig zeigte mit dem jüngeren

Rival gemeinschaftliche Sache zu machen, und sich seinen Erfindungen zu accomodiren, kamen nun die Bernardoniaden erst recht in Schwung. Beide Hans Wurste spielten nun nebeneinander, und der tollste Uebermuth überbot sich in abentheuerlichen, oft wahrhaft komischen, oft bloß platten und gemeinen Compositionen. Eine über Alles beliebte Farce von Kurz war: „Die getreue Prinzessin Pumphia und Hans Wurst, der tyrannische Tartar-Kulikan“, worin Prehauser die Prinzessin, Kurz den calecutischen Tartaren-Hans Wurst spielte. Historische oder andere ernsthafte Stoffe waren keineswegs vom Repertoir ausgeschlossen*), man gab z. B. „Cleveland, oder Cromwell, der tyrannische Heuchler und Verläugner seines eignen Geblüts“, aber auch in diesem Stücke war Bernardon die Hauptperson. Wie das tragische Motiv von der Eifersucht des Herodes behandelt war, zeigt der Titel: „Bernardon, der weynende Amant und Hans Wurst der Coupler von des Herodes seiner Frauen, der Mariamne, Fürstin von Jerusalem“. Bernardon erschien auch als „Der ruchlose Juan del Sole“, wobei verkündet wurde: daß der erste und letzte Auftritt in Versen sei. In der mythologischen Zaubercomödie „Bernardon, der aus einem Schmeltz-Degel entsprungene flüchtige Mercurialische Geist,

*) Die Wiener Hofbibliothek enthält eine reiche Sammlung von solchen Manuscripten.

nebst einem Poetischen Prologuen genannt: Der Creutz-weis mit Fesseln belegte Cupido, oder der Streit zwischen denen Göttern und Göttinnen über den unschuldig verklagten Bernadonischen Mercurium" erschien Bernardon als Amor, Venus, Jupiter, Mercur, als altes Weib, Pavian, Tanzbär und Pandur und sang französische und italienische Arien. Weitere Titel hießen: „Der achtmal verwandelte Bernardon und Hans Wurst der gezwungene Holzhacker. — Bernardon der alte Seefahrer aus der neuen Welt und Hans Wurst der geplagte Tanzer von der Madame Razapaziania. — Die wegen einer Uhr unter guten Freunden entstandene Feindschaft. — Bernardon das liederliche Wiener Frichtel. — Hans Wurst und Bernardon, die zwei heldenmüthigen Söhne des großen Ritters Sacrapans und tapfere Befreyer der Königin Lenorella auf der Insel Lilliput, nebst zwei Auftritten, so von einem Kind recitirt werden. — Colombine die glücklich gewordene Haubenhefterin oder Bernardon der dreißigjährige A B C Schütz — Ferner die Maschinen-Comödien: Hans Wurst der glückliche Besitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geist Bibissel auf der Insul Lellerly und Lallerabby und der galante Post-Knecht. — Die Macht der Elemente oder die versoffene Familie der Herren Barons von Kühnstocks."

Hier dauerte also die ganze alte Theaterwirthschaft, und in früher nie erhörtem Glanze, fort. Die Anschlagszettel mit jenen anlockenden Titeln, waren mit

Fratzenbildern geschmückt, wie bei Spiegelberg, Beck und Friese. Huber hatte auch angefangen zu dichten und die Zauber- und Maschinencomödie vollständig constituirt.

Während dessen war in Norddeutschland die Schönemann'sche Truppe entstanden, die Neuber war aus ihrem hartnäckigen Kampfe mit dem deutschen Publikum nach Rußland ausgetreten, wiedergekehrt, hatte ihre Gesellschaft entlassen, sie wieder gebildet — unangefochten davon pflegte sich hier in Wien der alte Unfug im größten Wohlbehagen fort. In Norddeutschland ertönte der Nothschrei nach Stabilität, um Stützpunkte für den guten Geschmack zu gewinnen, und in Wien war das deutsche Theater schon seit 1708 stabil und wohlhabend, nützte aber diesen Zustand nur dazu: die tollsten Possen zu treiben. Die Neuber richtete sich in hartnäckiger Opposition gegen den Ungeschmack der Menge zu Grunde, in Wien dagegen kannte die Schauspielkunst keinen andern Ehrgeiz, als der Hans Wurst des großen Haufens zu sein.

Endlich, gegen die Mitte des Jahrhunderts, regte sich ein bessrer Trieb. Die Schauspieler, welche in den Staatsactionen und Zaubercomödien die Prinzen, Tyrannen, Zauberer u. s. w. zu spielen hatten, waren es müde geworden, den Possenreißern bloß zum Anlaß ihrer Schwänke, oder dem Publikum als Lückenbüßer zu dienen, wenn es sich vom Lachen erholen wollte. Der Ruf der norddeutschen Kunstgenossen, der Beifall, welchen die

französischen Schauspieler neben ihnen erwarben, reizte ihren Ehrgeiz und ließ sie nach besseren Charakteren und einer andern Sprache verlangen, als Weiskern, Prehauser, Kurz und Huber ihnen lieferten, oder als ihrer eignen Improvisation zu finden überlassen blieb. Auch im Publikum erwachte ein edleres Bedürfniß. Man fing an zu ahnen, daß die deutsche Schauspielkunst zu etwas Besserem als bloßer Zwerchfellerschütterung da sei. So gelang es denn dem Schauspieler Weidner im Jahre 1747 den Impressario Sellier zu bewegen, einmal einen Versuch mit der Aufführung eines regelmäßigen Stückes zu machen. Obschon man dazu eine sehr mittelmäßige Tragödie vom Schauspieler Krüger „Die allemanischen Brüder“ wählte, so machte dieser Versuch doch einen so guten Eindruck, daß Sellier sich von dieser neuen Gattung Vortheil versprechen durfte, und daher Koch und dessen zweite Frau, Heydrich und die Lorenz von der Neuber'schen Truppe, zur Complettirung des Personals für „studirte Stücke“ verschrieb.

Die Vorstellungen begannen 1748 mit dem Essex des Corneille, Koch gab zu seinem Benefiz seine Uebersetzung des Voltaire'schen Oedip*), so fuhr man fort, und obschon die Spielweise der Leipziger Schule dem derb-

---

*) in welchem Costüm er die Titelrolle spielte, ist schon Seite 135 besprochen.

gewöhnten Publikum sehr fremd erschien, faßte die Tragödie dennoch festen Fuß.

Jetzt erkannten die Extemporanten die ganze Größe der bisher höhnisch verlachten Gefahr, und es entbrannte ein veezweifelter Kampf gegen das regelmäßige Drama und die neuen Eindringlinge. Was abentheuerliche Erfindungskraft und unverschämter Humor vermochte, wurde aufgeboten, um die Volksgunst festzuhalten; keine Kabale und Privatintrigue gespart, um den studirten Schauspielern den Aufenthalt in Wien zu verleiden. Mit Koch gelang das schon im nächsten Jahre, er ging mit seiner Frau nach Sachsen zurück, wo er, wie wir wissen, seine Prinzipalschaft begann. Die Lorenz heirathete den Huber, Heydrich blieb ebenfalls und beide wurden bald zu den trefflichsten Extemporanten gezählt.

Indessen war damit das regelmäßige Drama doch nicht gesprengt. Freiherr von Lopresti, welcher 1751, nach Selliers Tode, das deutsche Theater seiner Unternehmung des italienischen und französischen einverleibte,*) ließ die Tragödie nicht fallen. Alle Donnerstage mußte eine, und immer binnen drei Wochen eine neue gegeben werden. So kamen Cinna, Polyeuct, Cornelia Mutter

*) Von nun an spielten die deutschen abwechselnd mit den fremden im Kärnthnertheater und in dem, welches 1741 im Ballhause an der Burg eingerichtet worden war.

der Gracchen, Panthea und Merope schnell nach einander auf das Repertoir.

Einen noch härteren Schlag erlitt die Burleske durch die in demselben Jahre eingeführte Theatercensur. Die Kaiserin wollte den Unsinn und die Gemeinheit von der Bühne verbannt wissen, natürlich aber äußerte die Präventivmaßregel der Censur auf die Extemporanten nur eine schwache Wirkung, diese wurden daher vor eine eigne Hofcommission gefordert und ihnen eingeschärft: „sich aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke zu enthalten". Dies letztere Verbot war ein um so schlimmerer Fallstrick für die lustigen Stegreifleute, welche gewohnt waren alles über die Zunge springen zu lassen, was eben darauf kam, als ihnen nichts Minderes angedroht wurde, als bei der ersten Uebertretung ein Verweis, bei der zweiten vierzehntägige Haft und bei der dritten — lebenslänglicher Festungsarrest. Eine Gradation, vor welcher der keckste Humor die Flügel hängen lassen mußte.

Aber es wurde noch schlimmer. Maria Theresia faßte die Bedeutung des Theaters immer schärfer in's Auge, hob 1752 die bisherigen Privilegien der Unternehmer auf, und übergab das deutsche Schauspiel der Aufsicht des Magistrats, mit der Weisung: „es auf einen gesitteten Fuß zu setzen". Die bürgerliche Autorität sollte das Theater in ein richtiges und förderliches Verhältniß zu den gesellschaftlichen Zuständen bringen. Und damit dies, unbeirrt von Vortheilsrücksichten geschehen könne,

dotirte sie das deutsche Schauspiel nicht nur mit einer namhaften Summe, sondern sie übernahm sogar jede Schadloshaltung, wenn bei diesem Unternehmen Verlust erwachsen sollte.

Das war ein wichtiger Schritt, einer großen Fürstin würdig. Wie viel größere Hoffnungen waren darauf zu stellen, als auf die Unterstützung, welche Schönemanns Truppe seit einem Jahre am Hofe des Herzogs von Mecklenburg gefunden hatte, und doch bewirkte diese bei Weitem größere Wohlthat, welche die Schauspielkunst in Wien erfuhr, so bei Weitem weniger, als jene geringe.

Theils war der Bildungstrieb im Publikum, der allein ein aufstrebendes Theater stützen kann, zu gering, theils war die Organisation des Institutes eine ganz verfehlte. Der Magistrat ernannte zur Verwaltung des Theaters eine Commission, unter Vorsitz des Herrn von Ghelen. Alles Männer, die nichts von Theaterdirection verstanden. Der Hof setzte die Grafen Esterhazi und Durazzo, denen die Sache wo möglich noch fremder war, zu Oberaufsehern jener Commission ein. Was war die natürliche Folge? Diese Verwaltungscommissionen hinderten sich nur gegenseitig und die künstlerische Praxis blieb den, förmlich in Partheien getheilten, Schauspielern überlassen, unter denen keiner das Recht, aber jeder den Willen hatte, die Dinge zu leiten.

Zu dieser Zeit kam die Neuber nach Wien. Viele Wohlgesinnte hofften, ihre Erfahrung werde hier der

Kunst zu Gute kommen, aber sie konnnte sich weder als Schauspielerin mehr geltend machen, noch in der Verworrenheit der Verhältnisse zurechtfinden, noch weniger sich ihnen fügen.

Seit Stranitzky's Tode war in Wien die natürliche Einfachheit und Concentration der Theaterdirection total verloren gegangen. Das Impressarienwesen hatte die Schauspielkunst zu einer bloßen Erwerbsquelle herabgewürdigt. Den Prinzipalen warf man freilich auch vor, daß ihnen ihre Kasse lieber sei, als ihre Kunst, aber die Eigenschaft der Comödiantenmeister erhielt ihnen doch immer noch einigen Ehrgeiz oder Handwerkstolz auf das, was ihre Truppe leistete. Ein Pächter dagegen hat kein Standesgefühl, ihm kommt es nicht auf die Kunst, sondern nur auf ihren Ertrag an, und so dachten die Impressarien an keinen Fortschritt, so lange der alte Zustand noch Ausbeute gab. Als die große Kaiserin dem Theater aufhelfen wollte, glaubte sie, es handle sich lediglich darum, eine uneigennützige Verwaltung einzurichten, sie wußte nicht, daß es vor allen Dingen darauf ankomme, wieder eine wirksame künstlerische Leitung herzustellen Es wurden Verwaltungsbehörden eingesetzt, eine über die andre, so daß, um mit dem Sprüchwort zu reden, Niemand wußte, wer Koch oder Kellner sei, kein Prinzip mit ganzer Entschiedenheit verfolgt werden konnte und die Herrschaft des Hergebrachten fortdauernd ihre träge Kraft ausüben mußte.

Der Magistrat wälzte sich die Last der Theaterverantwortlichkeit nach zwei Jahren ab, Maria Theresia aber beharrte in ihrer Protektion, und die deutsche Bühne in der Burg wurde nun förmlich eine Kaiserliche, während die französische am Kärthnerthor der Impresa des Obristleutenants Affligio überlassen blieb. Wieder anscheinend einer der erfreulichsten Fortschritte. Aber es lag nun einmal in den Wiener Verhältnissen, daß die liberalste Protection der Herrscher dem Theater nicht gedeihen sollte. Die reichsten Gnadenerweisungen, mit vollen Händen ausgestreut, wurden auf ihrem Wege zu eigentlicher Wirkung, verkürzt, verkehrt, entstellt und verkümmert.

Der vernünftige Beschluß wurde gefaßt: die Direction zu vereinfachen, sie in eines Einzigen Hand zu legen. Auf wen aber fiel die Wahl? Auf den Grafen Durazzo, einen Italiener, der, abgesehen von allem Mangel an spezieller Kenntniß des Theaters, auch nicht ein Wort deutsch verstand; ihm wurde die Pflege des nationalen Geistes, des deutschen Geschmacks übertragen.

Zur Beförderung des regelmäßigen Drama's berief er zwar Stephanie und die Familie Jaquet, zu gleicher Zeit aber veranlaßte er auch Kurz-Bernardon, der aus Furcht vor der Nachcensur und den Reformplanen der Kaiserin 1753 Wien zum zweitenmale verlassen hatte, wieder zurückzukehren.

Dagegen ging die Neuber fort; wir wissen, daß jeder Schritt von hier ab, sie dem Elende zuführte.

Die Burleske erhob sich jetzt wieder mit gesammelter Kraft, es waren neue Talente in Brenner und Gottlieb hinzugetreten, die auch sogleich neue Maskencharaktere aufbrachten, Burlin und Jackerl, Huber hatte sich einen Leopoldel erfunden. So schritt der Hanswurstcharakter von einer Metamorphose zur andern fort; wie das schon in Frankreich mit dem Arlequin geschehen war,*) bei uns aber unaufhörlich fortdauern sollte**).

Man stattete die Huber'schen Zaubercomödien „der schöne Leopoldel und Hans Wurst der verliebte Zauberer" oder „der aus dem Mond gefallene Leopoldel" u. A. m. reich mit Decorationen, Zauberwerk und Flitterstaat aus. Man gab der Musik immer mehr Raum, von Liedern und Arien kam man auf Terzetten und Quartetten, es wurden förmliche burleske Singspiele daraus, der Weg zu „Donaunymphe und Teufelsmühle" war gefunden.

Wäre es bei diesem offnen und loyalen Kampfe der Erfindungskraft gegen das regelmäßige Drama geblieben, so hätte es hingehen mögen, wäre nur Wind und Sonne redlich mit den studirten Schauspielern getheilt worden. Aber in diesem merkwürdigen Geschmackskriege, der zwanzig Jahre lang, an ein und derselben Bühne, hartnäckig fortdauerte, verschmähte die Volkspartei kein

---

*) er war nach und nach zum Turlepin, Philipin, Mezetin, Scapin, Sganarelle geworden.

**) Moser in Grätz brachte 1760 den Lipper'l auf.

Mittel der Kabale, des Spottes, der Verläumdung, um seine Herrschaft zu verlängern. Sie gaben ihre Kunstgenossen, welche in memorirten Stücken spielten, dem öffentlichen Gelächter Preis, hefteten ihnen den Spitznamen der **Gregoriusspieler** an, als Anspielung auf die Schüler, welche am Gregoriustage — dem alten Feste der Schulcomödien — auswendig gelernte Dialogen auf den Straßen hersagten, und stellten sich, um der Improvisation willen, als überragende Geister dar, während doch die Furcht vor dem Memoriren eine der wesentlichsten Ursachen ihres Hasses gegen das regelmäßige Drama war.

Zwar kam dann und wann die Aufführung eines Trauerspieles, übersetzten Lustspieles oder eines deutschen Originales zu Stande, aber man drängte sie auf die ungünstigsten Tage, gestand ihnen schlechterdings keinen Sonn- oder Feiertag zu, um dann den geringen Ertrag der Einnahme als Beweis ihres Unwerthes für das Repertoir anführen zu können. Als man endlich sogar „Miß Sara" aufführte, geschah es nur in einer Ueberarbeitung, welche Huber, der Leopoldel, gefertigt hatte, und worin die Rolle des ernsten, moralisirenden Dieners Norton dem Hans Wurst übergeben war. Wenn Prehauser gleich die Sache ernsthaft nahm, so war das Publikum doch zu sehr gewohnt, über ihn zu lachen, als daß die boshafte Absicht, dadurch die Wirkung des Stückes zu zerstören, nicht in die Augen springen sollte.

Weiskern war es, der an der Spitze all dieser Intriguen stand, obschon er selbst in edlen Väterrollen des regelmäßigen Drama's mit Beifall auftrat. Seine unversöhnliche Feindschaft gegen dasselbe fand in der Gewalt, welche ihm die Regieführung gab, die bequemste Waffe, und er bediente sich derselben mit hinterlistigem Scharfsinn.

Daß die talentvollen Extemporanten ihre Stellung behaupten wollten, war natürlich, sie hatte viel Reizendes. Der komische Stegreifspieler durfte in der Licenz seiner Maske, der Unbeschränktheit seiner Rede, sich völlig als Herren der Bühne, als den Beherrscher der Stimmung des Publikums betrachten, das zuletzt von seinen Launen abhängig wurde. Die kleinen Stegreifburlesken hießen nicht umsonst Foppereien. Nicht nur weil Hans Wurst der Fopper, in ihnen alle andern Personen, sondern weil im Grunde die Schauspieler sich alle gegenseitig im Wettkampf der Improvisation foppten; und zuletzt das Publikum das am meisten gefoppte war. Mit seinen Stimmungen, Erwartungen, und Sensationen konnte der geschickte Extemporant wie ein Taschenspieler schalten, ihm escamotiren, was es schon zu empfangen meinte, ihm geben, was es nie erwartet hätte, und wenn dieser Kitzel am Mitspielen schon das Publikum an die Stegreifcomödie fesselte, um wie viel werther mußte dem Schauspieler diese despotische Stellung sein!

Aber nicht der Hochmuth und die Herrschsucht der

Extemporanten allein war es, der die Burleske so hartnäckig vertheidigte, auch eine schmutzige Gewinnsucht hatte ihren Theil daran. Ein merkwürdiger Tarif, der noch von der Impresa her bestand, belehrt uns darüber.

Demzufolge wurde für jede neu in Scene gebrachte

Burleske ohne Arien gezahlt	6 Fl.
Für jede Wiederholung derselben	3 „
Für eine neue Burleske mit Arien	12 „
Für jede Wiederholung derselben	6 „
Für jede neue Arie dazu	1 „

Folglich war nur durch eine gänzliche Ueberschwemmung des Repertoirs mit diesen Fabrikaten dabei etwas zu gewinnen. Weiskern hat deren 140 gemacht.

Schmachvoll aber sind die sogenannten Prämien, welche dieser Tarif den Darstellern zugesteht:

Für jedes Auffliegen im Stücke . . .	1 Fl.	
Für einen Sprung in's Wasser . . .	1 „	
Für einen detto über eine Mauer oder von einem Felsen herab	1 „	
Für jede Verkleidung (und Hans Wurst und Bernardon verkleideten sich unzähligemale)	1 „	
Für Prügel (passiv)	—	34 Kr.
Für eine Ohrfeige (detto) oder Fußtritt .	—	34 „

Für's active Prügeln wurde nichts bezahlt, das Vergnügen daran mußte als Lohn für die Mühe genommen werden.

Für jeden erhaltenen schwarzen oder weißen Fleck*) 34 Kr.

*) Dieser Posten hat sich in einer weiteren Auslegung leider noch lange in Wien erhalten. Die Darsteller des Monostatos,

Für's Begießen	34 Kr.
Jeder Duellant in den Combattements	34 „

Und diese erniedrigenden Emolumente wollten die Schauspieler nicht einbüßen! Leute von wirklich ausgezeichnetem Talente kämpften erbittert für die Erhaltung eines Zustandes, in dem sie des Sonnabends ihr Conto bei der Kasse geltend machen konnten, wie uns ein Beispiel aufbewahrt ist:

Diese Woche 6 Arien gesungen	6 Fl.	— Kr.
Einmal in die Luft geflogen	1 „	— „
„ in's Wasser gesprungen	1 „	— „
„ begossen worden	—	34 „
2 Ohrfeigen bekommen	1 „	8 „
1 Fußtritt „	—	34 „

worüber dankbarlichst quittire.

Als man es Molieren für eine Beschimpfung anrechnen wollte, daß er in der Rolle des Sganarelle Schläge erhielt, antwortete er „ich bin es nicht, Sganarelle ist es, der sie bekömmt," und hob damit seinen Stand über die Verwechselung der Person des Darstellers mit der dargestellten hinaus. Diese Wiener Possenspieler aber bezogen die empfangenen Ohrfeigen recht absichtlich auf sich persönlich, um sich die empfangene Beschimpfung mit 34 Kr. vergüten zu lassen.

Bei einer solchen Nichtswürdigkeit der Gesinnung

Othello u. s. w. nahmen eine Extravergütung dafür in Anspruch, daß sie sich das Gesicht schwärzten.

konnte natürlich kein wahrhaft künstlerischer Ehrgeiz, keine Begeisterung für ächte Menschendarstellung aufkommen. Auf dieser Stufe traf die Schauspielkunst mit vollem Recht der alte Vorwurf, daß sie den Menschen für Geld der Schmach Preis gebe.

Welch eine Stellung überhaupt die damaligen Wiener Comödianten einnahmen, giebt schon die eine herkömmliche Sitte zu erkennen, daß der erste komische Schauspieler beim Jahreswechsel Neujahrswünsche drucken ließ, welche er selbst nach Hofe trug und dem hohen Adel, seinen Gönnern, Bekannten und Freunden zuschickte, wogegen er ansehnliche Geschenke erhielt. Diesen Neujahrswünschen wurden gewöhnlich komische Erzählungen, Hanswurstische Träume, Reisen des Hanswurst in verschiedene Planeten u. s. w., nebst dessen Bildniß in seiner Theaterkleidung, vorgesetzt.

Solche tief eingelebte Zustände konnten sich nur durch das Aussterben dieses Comödiantengeschlechtes verändern, wenig machte es daher aus, daß Kurz nach fünf Jahren Wien zum drittenmale verließ und seine Künste nach München, Mainz und Frankfurt verpflanzte*). Nun nahm Prehauser wieder die Spitze ein und Weiskern war unerschöpflich in Erfindungen neuer Stücke für ihn. Hans Wurst, Marches von Wustenfeld. La Penelope moderne

*) wo der junge Schröder zu ihm ging, als er Hamburg bei Entstehung der Entreprise verließ.

oder die masquirte Pilgerschaft des Hans Wurst. Die verhexte Apotheken oder Hans Wurst der lebendig anatomirte Cadaver. Der sich neunmal mördende und das zehntemal dennoch wiederum lebende Hans Wurst und Colombine die vorsichtige Amantin. Der Carneval derer Götteren oder Hans Wurst der vergötterte Traiteur u. s. w.

Die Zeitumstände beförderten die Dauer dieses Geschmackes. Der siebenjährige Krieg wirkte auch hier niederdrückend auf die Theaterzustände. Die Kaiserin hatte schwere Sorgen und ließ das Theater außer Acht, dem Volke wurden in Angst und Nöthen die Spaßmacher immer lieber und nothwendiger, der Adel hielt sich an das französische Theater, und Graf Durazzo ließ die Dinge gehen, die er nicht zu ändern wußte.

Indessen war das regelmäßige Drama doch nicht ganz von Vertheidigern entblößt. Verschiedene Schriftsteller, wie Magister Heyden (ein Gottschedianer), Engelschall, Petrasch u. A. erhoben ihre Stimmen gegen die Improvisation und das Uebergewicht der Posse laut genug, um die eingeschlafene Theatercensur wieder wach zu rufen und einen Schriftenstreit anzuregen, der die Possenspieler in Sorge um den Ausgang setzte. Sie fanden einen glücklichen Ausweg. Philipp Haffner, ein humoristischer Kopf, voll guter Einfälle, erfand neue Comödien und Zauberpossen im beliebten Style und führte den Dialog aus, ganz im Ton und Geschmack der Extemporanten, mit denen er im genauesten Verkehr

stand *). Seine Stücke passirten nun für regelmäßige, hielten gleichwohl die beliebte Gattung fest, ja machten

*) Hier treffen wir auf einen neuen Beweis, daß die Volkscomödie seit den englischen Comödianten, in Ton und Manier immer dieselbe geblieben ist, man vergleiche eine Scene aus Haffners „Megära die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloß des Herrn von Eichhorn" mit der Scene, welche ich im 1. Thle. S. 184. mitgetheilt, ob man wohl einen Zeitraum von 130 Jahren dazwischen vermuthet.

In der Megära treten Leander und Hans Wurst auf, ohne ein Wort zu sagen. Erst nach einer Weile fängt Leander zu seufzen an.

„Ach ich Unglückseliger!

Hans Wurst.

Ach unglückseliges malheur! Ach malheureuses Unglück!

Leander.

Ach grausame Liebe, wie quälst du deine Anhänger!

Hans Wurst.

Ach bestialische Liebe, was machst du in der Residenz des Hanswurstischen Herzens für Aufruhr!

Leander.

Mußte ich mich denn verlieben?

Hans Wurst.

Konnte ich denn nicht als ein junger Socius sterben?

Leander.

O angebetete, grausame Angela!

Hans Wurst.

O verfluchte Colombina!

sie noch durch Einführung lokaler Figuren beliebter. Dieser neue Reiz der **Wiener Lokalposse** brachte wieder frische Bewegung hervor und veranlaßte noch andere Schriftsteller, wie **Klemm**, **Laudes**, **Heufeld**, sich in ähnlichen Produktionen zu versuchen.

Leander.

Nein es ist zu spät, sich aus dem Joche zu reißen, das mich schon allzusehr gefesselt hält.

Hans Wurst.

Es ist nimmer möglich, daß man die Liebe los wird, wenn man sich einmal mit ihr vertraulich gemacht hat; ein verliebter Mensch ist wie ein feines Papier, wo eine Sau drauf kommt, man mag radiren, wie man will, so kann man's doch nicht völlig wieder heraus bringen; und wann's nicht gar durchreißt, so kann man's doch kennen, daß eine Sau darauf gewesen ist.

Leander.

Von was für eine Sau hältst du denn deinen Discurs?

Hans Wurst.

Von uns zwei rede ich, gnädiger Herr, und überleg unsre Liebeshistorien.

Leander.

Du magst in deiner Liebe eine Sau sein, wie du willst, so menge mich nicht drein, denn meine Liebe ist von der deinigen weit unterschieden.

Hans Wurst.

Nun so lassen wir die Sau bei Seite. Aber von der Sau auf Ew. Gnaden zu kommen." u. s. w.

Die beliebtesten Haffner'schen Stücke, das lustige Trauerspiel „Prinz Schnudi und Prinzessin Evakathl“ die Comödien „der von drei Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, der allezeit beschäftigte Hausagent und die zwei Schwestern von Prag“ ferner „der Furchtsame“ (später zum neuen Sonntagskinde benutzt, worin Hans Wurst der Fourierschütz war,) fielen noch in die Generaldirection des Grafen Spork, welcher 1764 den Grafen Durazzo abgelöst, aber an dem bestehenden Zustande wenig geändert hatte.

Die Kaiserin versuchte durch eine abermalige Veränderung der Organisation dem Theater zu helfen, die französische Truppe wurde 1766 abgeschafft, das deutsche Schauspiel wieder in Pacht gegeben, in der Hoffnung dadurch einen lebhafteren Fortschritt zu veranlassen.

Die Reform schien anfangs eine glückliche. Der erste Pächter, Hilverding von Wewen, war ein deutsch gesinnter Mann, der sich die Förderung des guten Geschmackes angelegen sein ließ; obschon er ein großer Protector des Balletts war. Er machte den Schriftsteller Klemm zum Theatersecretär und sandte ihn in Deutschland umher, die Dichter zu Originalproduktionen für die Wiener Bühne anzuregen, damit er in den Stand gesetzt würde, die Burleske zu verdrängen. Und so ernst war es ihm damit, daß er das erste denkwürdige Beispiel gab den Autoren eine Tantieme, den zehnten Theil der

Einnahme von ihren Stücken zuzusagen*). Leider führte Hilverding nichts zu Ende. Sein Eifer brachte ihn in so große Collisionen, denen seine Gesundheit nicht Stand hielt, so daß er schon nach sechs Monaten das Theater den associrten Herren von Häring, Schwarzleutner und Kurländer überließ. An den Theaterzuständen war nichts geändert, der Adel verlangte wieder nach französischen Schauspielern und verschaffte, ehe man sich's versah, dem Obristleutnant Affligio die Theaterpachtung gegen das Versprechen, französisches Theater herzustellen.

Wieder stand also ein italienischer Cavalier an der Spitze des Institutes, das den nationalen Geist vertreten sollte; ein Mann, der wieder unsre Sprache nicht verstand, dem nichts gleichgültiger war, als das Emporkommen der Bühne, der eine eben so große Verachtung für die Künstler, als Vorliebe für seine Hunde und für die Thierhetzen hatte, daß er von zweien seiner Saufänger sagte: sie seien ihm lieber als Aufresne und Neuville. Dies waren die ersten französischen Schauspieler der Truppe, welche er berufen hatte, und sie gehörten zu den größten Talenten jener Zeit, was mag er nun erst von den deutschen Comödianten gehalten haben! In der That wollte er von nichts Anderm hören, als durch unausgesetztes Bur-

*) Dies ist also das Original zu der Tantiemeeinrichtung in unsern Tagen.

leskenspiel den einzigen Nutzen von dem deutschen Schauspiel zu ziehen, den es zu bringen vermöge. Dieser Zustand trat in Wien in demselben Jahre ein, als die Hamburger Entreprise begann.

Schlimmer hatte es lange nicht um das regelmäßige Drama gestanden, Weiskern und die Extemporanten waren vollständig obenauf. Mit heldenmüthiger Ausdauer suchten die auf's Aeußerste bedrängten studirten Schauspieler der Tragödie und dem regelmäßigen Schauspiele Schritt für Schritt die Bühne zu erobern. Schwerlich wäre es ihnen gelungen, wenn nicht jetzt der Einfluß eines Mannes von Wissenschaft und gebildetem Geschmack, dabei von unabhängigem und stolzem Geiste und unerschütterlichem Charakter, bedeutend in's Gewicht gefallen wäre.

Es war dies der Regierungsrath und Professor Sonnenfels. Er stand an der Spitze der Reformparthei unter den Schriftstellern, die sich — ein seltsamer Zufall — in des ersten Hans Wurst's, in Stranitzky's Hause zu versammeln pflegten, um dessen Nachfahrer zu stürzen. Sonnenfels wurde als Dichter und thätiger Rathgeber den Schauspielern nützlich und stritt in seiner, 1765 begonnenen Zeitschrift „der Mann ohne Vorurtheil“ eifrig für die Reform. „Eine gesittete Schaubühne ist keine Grille“ schrieb er, „aber sie muß einer strengen Censur unterworfen sein, die Censur muß sich nicht bloß auf die Fabel, sondern auch auf den Dialog des Stückes erstrecken, die extemporirten Stücke können also nicht geduldet werden.“

Damals riefen alle Männer des Fortschrittes die Censur zu Hülfe. Sie wußten noch nicht, welchen Geist sie damit beschworen.

Der ganze Zorn der Extemporanten und Affligio's entbrannte nun gegen Sonnenfels. Man verhöhnte, verfolgte ihn, hetzte ihm die Schriftsteller Klemm und Heufeld auf, welche nun für den grünen Hut in die Schranken traten, ja sogar nicht verschmähten, die Geistlichkeit in ihre Partheisache zu ziehen, indem sie Sonnenfels des Protestantismus verdächtigten. Die Stegreifspieler griffen zu demselben Angriffsmittel, das die Neuber gegen Gottsched gebraucht hatte. In einer (1767) von Klemm verfaßten Comödie „der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" copirte Prehauser Sonnenfels Person zum Gelächter des Publikums, ja selbst auf das italienische Buffotheater brachte man ihn. Nicht genug damit, man ließ ihn als Pendant zu Bernardons Portrait abbilden und stellte dies Blatt an allen Schaufenstern der Kunst- und Buchhandlungen aus.

Sonnenfels achtete alles dessen nicht und fuhr fort seine Ansichten auf das Nachdrücklichste auszusprechen, regte seine literarischen Freunde zu dramatischen Gedichten an, unter denen die von Ayrenhoff die meiste Wirkung gemacht haben. Selbst an den Kaiser wagte Sonnenfels sich mit den freimüthigsten Aeußerungen; in einem merkwürdigen Schreiben v. J. 1768 sagte er ihm: „Von der Unterstützung der guten und Unterdrückung der

schlechten Schauspieler hängt die Bildung der Nation ab; nicht von Seiten des Geschmacks allein, sondern auch der Sitten, des Umgangs, der Achtung der Fremden, welche von der Schaubühne auf die Sitten ein Urtheil fällen, mithin in einiger Betrachtung selbst der Ruhm der Monarchen, die entweder die gesitteten Schauspiele beschützen, oder sittenloses Zeug dulden und ihre Unterthanen dadurch gleichsam abbrutiren lassen."

Und diese kühne Sprache wurde, selbst unter den Verhältnissen jener Zeit, dem unerschrocknen Manne nicht nur verziehen, sondern Maria Theresia untersagte in demselben Jahre das Extemporiren und ernannte Sonnenfels zum Theatercensor.

Gleichwohl war das kleine Häuflein der Schauspieler, welche der Bequemlichkeit zu extemporiren, gegen die Ehre gute Schauspieler zu heißen entsagen wollten, nur gering. Heydrich hatte seine glänzende Liebhaberzeit überlebt, aber in Repräsentations- und fein komischen Rollen, war er das einzige Muster im Personal. Frau Weidner erhielt, wie er, die Ehre der Leipziger Schule; sie war als Königin des Trauerspiels eben so geachtet, als beliebt in affectirten Damen- und derben Frauenrollen des Lustspiels. Stephanie, der bei Franz Schuch und Kirchhof, also auch im nördlichen Deutschland, seine Schule gemacht hatte, spielte die Väter, Tyrannen u. s. w. Müller, als erster Anfänger bei Schönemann, dann bei österreichischen Truppen, ein

Mann von einiger Bildung, spielte Liebhaber, Stutzer, Pedanten u. s. w.*), Jaquet komische Rollen, excellirte als Jude, seine Tochter begann das anmuthig muntre Talent zu entfalten, das sie als Frau Adamberger berühmt machte. Gottlieb, der Jackerl der Burleske, spielte Bauern, Bediente, Dümmlinge u. dergl. Mehr waren ihrer nicht, denn die berühmten Extemporanten waren nur schwer und widerwillig zur Theilnahme an memorirten Stücken zu bewegen, demungeachtet konnten doch wöchentlich zwei derselben aufgeführt werden.

Endlich neigte sich doch der Sieg auf die Seite des neuern Geschmacks, aber erst als der Tod die Reihen der Extemporanten dergestalt gelichtet hatte, daß die Uebrigbleibenden muthlos davon gingen. Huber war 1760, bald darauf Schröter und Frau Nuth gestorben, Leinhas 1767, endlich Weiskern im December des nächsten Jahres**); nun war das Haupt der Parthei ge-

*) Seine Beliebtheit als Herr von Heinzenfeld in „der Furchtsame“ (das Sonntagskind) half ihn aus häuslicher Noth, als beim Todesfall Franz I. die Schauspieler auf halben Gehalt gesetzt wurden. Er schrieb an Joseph II. eine versificirte Petition voll aliter und taliter und erhielt 100 Ducaten. Die Hofnarrenstellung der Schauspieler leuchtet auch aus diesem Zuge hervor.

**) Er hatte in den letzten Lebensjahren, als er die Sache der Stegreifcomödie schon verloren sah, sich mit der ganzen Energie seines Geistes auf Studien der Geschichte und Geographie geworfen. Nach seinem Tode kam eine Topographie von Oesterreich von ihm heraus.

fallen. Prehauser, der ein verständiger und redlicher Mann war, hatte sich schon in den letzten Jahren bereit erklärt, den grünen Hut und die Hanswurstjacke abzulegen, auch schon einige charakteristische Rollen, zuletzt noch den Just in Minna von Barnhelm mit Beifall gespielt. Als Weiskern starb, fühlte er, daß es nun auch mit ihm zu Ende sei. Bei dem Begräbniß sagte er zu seinen Kameraden: „Unser Odoardo hat es überstanden, ich werde ihm bald folgen, er wird nicht ohne seinen Bedienten sein wollen.“ Er gab zu Neujahr 1769 zum erstenmale eine ernsthaft gefaßte Gratulation aus und starb den 29. Januar, gerade vier Wochen später als Weiskern.

Nun war die Wiener Stegreifburleske todt.

Ein reicher Kaufmann, Freiherr von Bender, der Antheil an der Pachtung hatte, nahm sich jetzt des deutschen Schauspiels an, verband es mit dem Noverre'schen Ballett und überließ Affligio das französische Theater. Er übergab die künstlerische Leitung dem Dichter Heufeld, welcher in einer öffentlichen Ankündigung, nach Löwens Beispiele, dem Publikum die Bildung eines Nationaltheaters verhieß. Bender engagirte den jüngeren Stephanie, Steigentesch und die Teutscher, und hatte so festen Willen das Stegreifspiel zu unterdrücken, daß er es auch nicht zugeben wollte, als der Mangel an studirten Stücken eine förmliche Repertoirverlegenheit erzeugte. Er erklärte: lieber die wenigen einstudirten Stücke fort und fort vor leeren Häusern geben zu wollen.

Leider brachten seine langdauernden Geschäftsreisen und der enorme Verlust, welchen er bei der Unternehmung binnen sechs Monaten durch das kostspielige Ballett machte, nach dieser kurzen Zeit die Direction schon wieder in Affligio's Hände, der auf der Stelle Heufeld fortschickte und von den Schauspielern Stegreifspiele verlangte. Aber er traf auf einen verwandelten Korporationsgeist im Personale. Einstimmig verweigerten die Mitglieder das Extemporiren auf Grund ihrer Kontrakte, in denen Bender sie absichtlich von jeder Verpflichtung dazu entbunden hatte. Nun wollte er die Burleskentruppe des Prinzipals Menninger auf dem kaiserlichen Theater spielen lassen, eine Bittschrift des gesammten Personals und eine andre von Sonnenfels an den Kaiser verhinderten es. Es war offner Krieg zwischen dem Personal und ihrem Director. Da trat ein schlimmer Feind der guten Sache auf, Bernardon-Kurz kehrte zum Fasching 1770 nach Wien zurück, und wie das letzte Glied einer zerstückelten Schlange durch sein Zucken noch erschreckt, so wurde Alles in erneute Furcht gesetzt.

Affligio empfing den Bernardon mit offnen Armen, die alte bunte Wirthschaft sollte wieder beginnen. Vergebens aber bemühte er sich um Widerruf des kaiserlichen Verbotes der Improvisation, vergeblich schützte er den Mangel an studirten Stücken vor, das Verbot mußte also umgangen werden. Kurz dialogisirte seine Burlesken, man schleppte sie durch die Censur, aber Sonnenfels rupfte ihnen alle die Federn aus, auf deren Glanz Kurz

gerechnet hatte, jene unverschämten Zweideutigkeiten, von denen er sagte, daß sie, mit anscheinender Duumheit vorgetragen, die Lieblingsspeise des Wiener Publikums wären.

Unter dem gewaltigsten Zudrange der Menge, die ihren Vater Bernardon wiedersehen wollte, wurde nun „Serva padrona, die Herrschaftskuchl, die Weiber- und Bubenbataille" aufgeführt. Die studirten Schauspieler mußten die Kapriolen der Bernardoniaden wieder mitmachen, denn der Form war genügt, es waren studirte Stücke. Müller schreibt: „Ich mußte als Flavio auf einem Faßreifen, an welchem ein kaschirter Pferdekopf und eine gemalte Schabracke befestigt waren, hübsch auf dem Theater herumgalloppiren. Die brave Weidner meine herabgewürdigte Liebhaberin Isabella darin spielen, und — ging mit Abscheu davon!"

Aber seltsam war es — und Niemand traute seinem eigenen Eindrucke — der alte Spaß wollte seine Wirkung nicht mehr machen. Bernardon, der in der Censurfalle seine Zweideutigkeit und Unverschämtheiten eingebüßt hatte, nahm sich wirklich wie ein gerupfter Vogel aus. Seine eifrigsten Anhänger sahen nur die kahle Karrikatur. Man schob es auf sein Alter, aber er hatte sich nicht geändert, sondern der Geschmack. Das Publikum hatte angefangen sich an Darstellung wirklich menschlicher Charaktere und Zustände zu gewöhnen, das bloße groteske Schattenspiel erschien ihm nun leer und hohl; hatte es auch noch keine rechte volle Freude am Besseren

gewonnen, so war ihm doch auch die Lust am Schlechteren vergangen. Die Burleske war überlebt. Kein Grimmassiren und Steckenreiten, keine sinnlosen Wortspiele, ja nicht die doppelte Portion vertheilter Prügel wollten durchschlagen. Bernardon war aufgegeben von der wandelbaren Volksgunst. Seine Vorstellungen verödeten, ja er mußte sich auf dem Schauplatz seines Glanzes durch seine eignen Waffen vernichtet sehen. In einer, vom preußischen Gesandtschaftssecretär von Jester gedichteten Comödie „Vier Narren in einer Person" parodirte ihn der Schauspieler Müller mit so vielem Glück, gab ihn so sehr der Verachtung Preis, daß er bei seinem Auftreten in der „Judenhochzeit" kaum dem Auspfeifen entging.

Bernardon schüttelte den Staub von seinen Füßen und sah Wien mit dem Rücken an.*)

Gescheitert war der Versuch, die abgestorbene Burleske wieder zu beleben, das Stegreifspiel gänzlich vernichtet.

Seltsam genug, daß es in den beiden Hauptstädten Deutschlands, in Wien und Berlin, wo man den lebhaftesten Fortschritt und ein vorleuchtendes Beispiel suchen sollte, am längsten gedauert hat.**)

---

*) Er machte später in Warschau eine große Theaterunternehmung und wurde in den polnischen Freiherrnstand erhoben.

**) Der Harlekin und die Stegreifcomödie der Schuch'schen Bühne war, wie wir wissen, erst 1766 abgeschafft worden, also nur 4 — 6 Jahre früher als in Wien.

Aber der unversöhnliche Feind des Geschmackfortschrittes, der unverwüstliche Freund der Plattheit, Herr Obristleutnant Affligio, konnte sich auch jetzt noch nicht zufrieden geben. Da auf den Kaiserlichen Theatern nicht mehr improvisirt werden durfte, wollte er auf einer Vorstadtbühne Stegreifcomödien geben lassen, aber die Schauspieler erhoben sich dagegen wie ein Mann, ihre energische Protestation auf das wiederholte Kaiserliche Verbot des Extemporirens stützend. Vergebens suchte Affligio sie durch Androhung augenblicklicher Entlassung einzuschüchtern, ja er ließ die Stimmführer, die beiden Stephanie, aus der Conferenz sofort in Verhaft führen. — Dies soldatische Verfahren hatte nur die Folge, daß auf Befehl der Kaiserin nach wenig Stunden die beiden Vorkämpfer von ihrer Haft, und bald darauf alle übrigen Schauspieler von der Direction des Herrn von Affligio befreit wurden. Er gab das Theater auf und verließ Wien. Der Graf Kohary übernahm die Gesammtpachtung der Buffooper, der Balletts, des französischen und deutschen Schauspiels. Sonnenfels, dessen Censorvollmacht fast bis zur Unbedingtheit ausgedehnt wurde, nahm, befreundet wie er mit dem Grafen Kohary war, eine dramaturgische Stellung ein*), während die Leitung

*) Es ist eine irrthümliche Angabe der Chronologie, daß Sonnenfels von den Schauspielern zum Director gewählt worden sei; aber sie ist häufig, selbst von Gervinus nachgeschrieben worden.

der künstlerischen Geschäfte dem dramatischen Dichter von Brahm, als dirigirendem Theatersecretär überlassen blieb.

Freilich war die ungenaue Vertheilung der Autorität wieder kein sichres Pfand für eine zuverlässige und energische Direction, dennoch mußte dieser Wechsel der Dinge manche gute Aussicht eröffnen.

Der Sieg des regelmäßigen Drama's war endlich vollständig anerkannt, das französische Schauspiel, wenn auch ansteckend in seinen Manieren für die deutschen Schauspieler, dennoch ein Anlaß des Wetteifers. Noverre's Ballette eine wahre Schule der Anmuth und des pantomimischen Ausdrucks. Die Oper durch die Aufführung von Glucks Alceste*) schon auf den Gipfel ihrer Würde gehoben. Haydn's Meisterwerke, der deutschen Musik ganz neue Gebiete eröffnend, wirkten veredelnd auf den Geschmack überhaupt. Die höchsten Stände, von dem lebhaftesten Interesse für die deutsche Bühne ergriffen, setzten ihren Ehrgeiz darein, für sie zu dichten. Der Staatsrath von Gebler an ihrer Spitze, Geheimrath Schlosser, von Ayrenhoff, von Guggler, von Otternwolf, von Pauersbach, von Puffendorf, von Brahm, von Sternschütz, von Keßler, Rautenstrauch, Alles schrieb Theaterstücke. Die beiden Schauspieler Stephanie stellten sich rüstig in diese Reihe**),

---

*) 1768 in ihrer ersten Bearbeitung.

**) Der Jüngere, bisher Offizier, machte mit Soldaten-

Klemm, Heufeld, Pelzel und die Schauspieler Müller und Weidmann verlegten sich auf das Lokalstück, ringsum war Bewegung und Streben, es scheint, man konnte keine günstigere Atmosphäre für das frischeste Gedeihen der Kunst wünschen.

Sonnenfels gab unterm 14. August 1770 ein Programm aus, worin die neue Direction sich öffentlich zur Erfüllung der veredelnden Prinzipien anheischig machte. Es war vorsichtig und verständig, daß er die Wiener darüber beruhigte: das scherzhafte Lustspiel solle die herrschende Gattung, Trauerspiel und rührende Stücke dagegen nur Würze des Repertoirs sein, ja er versprach: „das Scherzhafte soll manchmal so nahe an die Grenze der Posse sinken, als die Wohlanständigkeit der Bühne, welche man beständig im Angesichte behalten wird, zugeben kann.“

Den Dichtern wiederholte die Direction die schon von Heufeld gegebene Zusage eines Honorars von 100 Fl. für ein Stück, das die Abendvorstellung fülle, für die kleinern nach Verhältniß, für Uebersetzungen halb so viel. Die Hilverding'sche Tantieme war längst wieder vergessen; ja es wurde hier den Wiener Dichtern die merkwürdige Alternative gestellt: ob sie anstatt der 100 Fl. das freie Entree in beide Theater auf ein Jahr annehmen

---

stücken, Nachahmungen der Minna von Barnhelm, Glück. Seine Werber und die abgedankten Offiziere wurden viel gegeben.

wollten. Man erkannte es damals also noch nicht für eine Pflicht, den dramatischen Dichtern zu ihrer lebendigen Fortbildung das Theater unbedingt zu öffnen.

Sehr merkwürdig ist in diesem Programm der eigenthümliche Hochmuth, mit welchem zu jener Zeit die Wiener sich zu schmeicheln pflegten. Kaum daß sie sich aus der ärgsten Verwilderung herausgearbeitet und in ihren Theaterzuständen, um mehr als vierzig Jahre verspätet, der Leipziger Reform angeschlossen hatten, gaben sie sich die Miene, als ob die Bühnenveredlung und der Gedanke eines Nationaltheaters ihre durchaus originale Erfindung wäre, und als sei bis dahin im übrigen Deutschland gar nichts vorgegangen. Sonnenfels, bei all seiner Tüchtigkeit und rühmenswerthen Charakterstärke, doch nur ein süddeutscher Gottsched, ignorirte die unermeßliche Revolution, welche Lessing hervorgebracht, und wie man in Wien das Heil der deutschen Bühne von der dortigen neuen Cavalierspoesie datiren wollte, so wurde in diesem Programm dem Publikum förmlich die Versicherung gegeben: man werde keine Schauspieler von den Ober- und Niedersächsischen Gesellschaften nach Wien ziehen. Daß die ganze Umgestaltung der Schauspielkunst von diesen protestantischen Truppen, in vierzigjährigem Kampfe errungen worden war, das durfte damals in Wien nicht gesagt werden. Allerdings hatte weder Koch im Jahr 1747, noch die Neuber fünf Jahre später, noch die Hensel 1753 und beide Starke's drei Jahre darauf, sich in

Wien behaupten können. Ob es aber deshalb geschehen, weil sie, die sich an den besten Gedichten des Aus- und Inlandes bis zu Lessing hinauf, genährt hatten, mit den Wiener Schauspielern sich nicht hätten messen können, welche fast von nichts als Weiskern- und Kurzischen, oder ihren eignen Gedanken gelebt hatten, und hauptsächlich auf Karikaturen, groteske Wirkung, Possen nnd Schwänke einstudirt waren, ob nicht im Gegentheil die vorübergehende Anwesenheit jener Schauspieler doch den unmittelbarsten Anstoß zu den Wiener Reformen gegeben habe — die Beantwortung dieser Fragen liegt deutlich im Hergange der Geschichte.

In einem Punkte mochte Sonnenfels' Programm Recht haben, nämlich, daß die Schauspieler von den sächsischen Wanderbühnen nicht den Anstand gezeigt hätten, welchen die Muster der Wiener höheren Gesellschaft und der französischen Comödie fordern ließen; daß ihr Spiel und Betragen etwas Provinzielles gehabt habe. Sprachen doch alle norddeutschen Kritiker denselben Tadel aus. Darum war es sehr zu billigen, daß Sonnenfels in seinem Programm den Adel dringend anlag: „an der Bildung der Schauspieler nähern Antheil zu nehmen, indem er ihnen den Eintritt in seinen Umgangskreis gestatte, wo sie allein die Urbilder zu dem freien, edlen Anstande, zu der Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Umganges, zu der feinen Höflichkeit studiren können, die wir von ihnen auf der Bühne for-

dern, und worin allein der Vorzug einiger französischer vor unsern Schauspielern besteht."

Alles dies war ohne Zweifel sehr gut gemeint, wie denn überhaupt die Wiener Bühne an alle dem, woran die norddeutschen Bühnen Mangel litten, Ueberfluß hatten: gesicherte Stabilität, von Seiten der Herrscher den besten Willen für ihre Veredlung, Schutz und Geldunterstützung in Fülle, lebhaften Antheil in Adel und Volk — und dennoch waren es wiederum die eigenthümlichen Verhältnisse Wiens, welche sein Theater verurtheilten, im Entwicklungsgange der Kunst nur den Nachzügler abzugeben, der in wohlgenährter Gemächlichkeit sich, um Jahrzehnte später, die Fortschritte aneignete, welche die geringschätzten Ober- und Niedersächsischen Truppen, unter steter Noth und Sorge, bei knapper Unterstützung kleiner Höfe, errungen hatten.

Die Augendienerei, mit welcher man sich, den edlen und erhabenen Absichten Maria Theresia's und ihres großen Sohnes gegenüber, die Miene gab, als seien diese Absichten auch bereits vollständig ins Werk gerichtet, dies Drängen der vornehmen Leute durch Pachtung und Direction des Theaters und durch die enormsten Geldverluste dabei*), sich bei der Krone zu insinuiren, war der Schauspielkunst unendlich nachtheilig. Die Bühne wurde nun

*) Freiherr von Bender setzte binnen sechs Monaten 25000 Fl. zu, Kohary gab die Bühne mit einem Verlust von 60000 auf.



zu einem bloßen Mittel für ganz andre Zwecke. Es wurden lediglich große äußerliche Veranstaltungen getroffen, die sich vornehm und ansehnlich ausnahmen, betitelte Directoren mit Rang und Orden, oder von wissenschaftlichem Ansehen, dreifach übereinander eingesetzt; man führte in die Theaterpraxis, welche die vollkommenste Concentration und Einfachheit in der Führung erfordert, den complicirten, instanzmäßigen Geschäftsgang ein; doch nur damit recht viele Personen sich ein Verdienst damit machen konnten, die Hände darin zu haben. Zudem entdeckten die Cavaliere damals das Vergnügen, welches die Direction eines Theaters gewährt. Diesen kleinen abgeschlossenen Staat, mit seinen allgemein interessirenden Persönlichkeiten, seinen täglich lebendig hervortretenden Productionen, nach Willkür beherrschen zu können, das Vergnügen und die Unterhaltung des Hofes und des Publikums in der Hand zu haben, alle empfangenen Nackenschläge sogleich auf eine Kette von untergebenen Personen entladen zu können; die Macht, so viele Wünsche und Bitten beliebig gewähren oder abschlagen, jede Vorliebe oder Abneigung fühlbar machen zu können, — der Befriedigung mancher andern Leidenschaft nicht zu gedenken — diese Stellung eines kleinen Despoten hatte so viel Anziehendes, daß die reichen und vornehmen Herren schon dafür große Geldverluste, ja den Vermögensruin nicht scheuten.

So hatte die rühmenswerthe Aufmerksamkeit des

Kaiserhauses das deutsche Theater, aus der Verachtung der höhern Stände, schnell zu dem eifrigsten Antheil der Aristokratie erhoben und ihm ein vornehmes Ansehn gegeben. Daß es aber beim Theater vor allen andern Dingen darauf ankomme: daß gut Comödie gespielt werde, das schien man ganz übersehen zu haben. Alles stellte sich an, als ob man Wunders welche Anstrengungen machte die Bühne zu heben, und im Grunde überließ man alle Bewegung in der Schauspielkunst lediglich den erregten Partheiungen und der persönlichen Vortheilsmacherei, die in so verwirrten Zuständen immer im Trüben zu fischen sucht. Der zwanzig Jahre dauernde Intriguenkampf zwischen Extemporanten und Studirten, in ein und demselben Personale, an einer und derselben Bühne, ist Beweis genug, daß die Directoren das, worauf es allein ankommt: die künstlerische Thätigkeit, gar nicht in ihrer Hand hatten. Wäre in den letzten achtzehn Jahren, wo Magistrat und Impressario, Hofherr und Offizier, Kaufmann und Literat sich unablässig in der Direction ablösten, ein einziger redlich gesinnter Comödiantenmeister eingesetzt worden, dem der Hof die einzuschlagende Richtung vorgeschrieben und ihn dabei beschützt hätte, so wäre in dieser Periode, wo die Censur noch dem Fortschritte diente, mit der Hälfte der verschleuderten Summen das Wiener Theater zu dem trefflichsten in Deutschland zu erheben gewesen.

Die steten Directionsschwankungen sollten auch jetzt

noch keineswegs ein Ende nehmen. Zunächst mußte Sonnenfels, der so laut nach Censur gerufen hatte, auch zuerst empfinden, daß man ihm damit ein doppelschneidiges Schwerdt in die Hand gegeben. Er hatte seine sogenannte unbedingte Vollmacht als Censor nicht nach den stillschweigenden Bedingungen gerichtet, welche der Hof, Staatsrath Gebler und wer sonst sich Einfluß zutraute, im Sinn hatte. Man nahm ihm also das Amt schon 1771 wieder ab und gab es dem Regierungsrath Hägelin und Heufeld als dessen Substituten. Der Hofsecretär v. Häring wurde zum Director ernannt*), und da über diesen Aemtern immer noch der Graf Kohary als Impressario, und über diesem wieder der Ober-Cämmerer Graf Spork stand, so war denn richtig wieder die weitläufigste und unzweckmäßigste Organisation getroffen. Der ältere Stephanie wurde nun zwar zum Regisseur, zum eigentlich praktischen Führer ernannt; ein trockner und outrirter Schauspieler, aber ein verständiger Mann, der mit seinen mäßigen Fähigkeiten der guten Sache genug hätte nützen können, wenn die vierstaffelige Direction ihm nicht auf dem Nacken gelegen, und er sich so in der Lage befunden hätte, mit gebundenen Händen Alles thun zu sollen.

Die Stelle des Censors war zu jener Zeit eine der

*) Der dirigirende Theatersecretär von Brahm wurde zur dänischen Gesandtschaft versetzt.

entscheidendsten, da sie negativ über die Wahl der Stücke bestimmte und die Herstellung des Repertoirs die wichtigste Aufgabe der Reformperiode war. An Sonnenfels verlor daher das Theater unendlich viel, und um so mehr, als bei diesem Wechsel der Dinge auch sein dramaturgischer Einfluß zu Ende ging.

Er hatte — nicht belehrt durch Lessings Erfahrungen bei der Hamburger Dramaturgie — das Vertrauen und die Anhänglichkeit der Schauspieler verloren. Bei seinen öffentlichen Theaterkritiken hatte er den einzig richtigen Standpunkt, welchen Lessing angegeben: den der freien, abgesonderten Urtheilsbildung, nicht anzunehmen gewußt, sondern — wenn auch im wohlwollendsten, ja freundschaftlichen Tone — geradehin gemeistert, gelobt, getadelt, gezeigt wie es besser zu machen sei u. s. w. Da nun seine Stellung ihm das Recht gab, seine Meinung auf den Proben oder nach den Vorstellungen unmittelbar gegen die Schauspieler zu äußern, so sahen diese in der Veröffentlichung derselben nur eine eitle Sucht: mit seiner Weisheit zu prunken, und einen Kunstgriff: seinem Tadel und seinen Rathschlägen durch die Oeffentlichkeit Nachdruck zu geben; sein Verfahren erschien ihnen gehässig.

War die Zerstörung eines Verhältnisses, wie das der Wiener Schauspieler zu Sonnenfels gewesen, sehr zu beklagen, so war es die Schauspielerempfindlichkeit noch mehr, die hier sogar dem Stande eine noch schlim-

mere Beschämung anthat, als in Hamburg geschehen war. Stephanie der Jüngere — dem weiterhin noch mehr zugerechnet werden muß, der Sonnenfels persönlich verpflichtet war — schrieb, sobald er nur hoffen durfte, es straflos zu thun, ein Stück „der Tadler nach der Mode“ und copirte Sonnenfels in der Hauptrolle zu öffentlichem Gelächter. So wurde der unverdrossene Bühnenreformator zum drittenmale auf der Bühne, und zuletzt sogar von der Parthei verhöhnt, die ihm ihre Existenz zu verdanken hatte.

Das Jahr 1771 wurde noch durch den folgewichtigen Vorgang bezeichnet, daß Maria Theresia zum erstenmale das deutsche Schauspiel besuchte. Man gab Diderot's Hausvater, der ältere Stephanie spielte die Titelrolle. Die Theilnahme, welche der Kaiser schon längst der deutschen Kunst zugewandt hatte, gewann nun an Nachdruck und brachte schon im nächsten Jahre das wichtige Resultat hervor, daß die französische Truppe abgeschafft wurde, und nur noch die Opera Buffa als Rivalin des deutschen Theaters verblieb.

1773 erhielt die Verwaltung einen abermaligen Stoß. Die Schuldenlast des Grafen Kohary brachte das Theater unter Sequestration des Grafen von Keglewics, der nun wieder einen Regierungsrath von Pistrich und Heufeld zur Direction herzuzog.

Welch eine Ausbildung hatte nun wohl, unter dem

Einfluß dieser stets wechselnden Verhältnisse, die Schauspielkunst an und für sich in Wien erlangen können?

Von Anfang war es die Aufgabe der deutschen Comödianten gewesen, die italienischen Maskenspiele auszustechen. Natürlich konnte das ohne Nachahmung derselben nicht abgehen, und mit der Bewahrung der welschen Masken blieb ihnen auch ein Theil welscher Manieren hängen. Mit Einführung der Alexandrinerstücke mußten nun die französischen Schauspieler nachgeahmt werden; aber unter denen, welche die stets wechselnden Zustände in Wien zusammenführten, waren die guten Vorbilder selten, und trotz Sonnenfels' Warnungen, nahmen die deutschen Schauspieler früher die Unarten, als die Vorzüge der französischen an; wie das gewöhnlich, weil es leichter ist.

Ferner hatte die lange Herrschaft des Stegreifs die Schauspieler auf den Kreis ihrer eignen Gedanken beschränkt und ihrem Ausdruck eine unvermeidliche Plattheit gegeben, auch war seit Haffner der Wiener Lokalton in allen Lustspielen durchaus herrschend geworden, wodurch die Aussicht auf Heranbildung zur höheren Comödie immer weiter zurücktrat. Dazu riß das Glück, welches die Komiker durch ihre Karikaturen machten, alle Andern zu Uebertreibungen fort, und zuletzt war der Typus aller Stücke, welche bisher den Hauptbestand des Repertoirs abgegeben hatten, der mittelalterliche, es konnte somit gar nicht anders sein: die grelle Haupt- und Staatsactionmanier

mußte sich ebenfalls in den Darstellungen erhalten. Wie buntscheckig waren also die Elemente, aus denen die Wiener Schauspielkunst sich componirte! An eine Uebereinstimmung in irgend einem Prinzip, oder an ein Festhalten gemeinsamer Vorbilder, also an Styl und Schule war noch nicht zu denken.

Lessing, der 1775 Wien besuchte, entwarf in einem Briefe an Nicolai, ein noch sehr ungünstiges Bild von den dortigen Schauspielern. Er sagte: sie seien pomphaft und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gesticulation, ohne feinere Einsicht in den Verstand der Charaktere und sogar oft nachläßig in Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte.

Den Schauspielern konnte ihre zurückgebliebene Entwicklung nicht zur Last gelegt werden, der Hergang der Geschichte entschuldigt sie hinlänglich. Im Gegentheile verdient der Fleiß und Eifer, den sie bei Einführung der memorirten Dramen bewiesen, ebenso preisende Anerkennung als die Tapferkeit, mit welcher sie den Fortschritt ihrer Kunst vertheidigten. Fast Alle nur zu zwanglosem Extemporiren gewöhnt, setzten sie es dennoch, um ein regelmäßiges Repertoir zu erschaffen, zwei Jahre lang durch, im Durchschnitt wöchentlich ein neues memorirtes Stück zu liefern. Eine beispiellose Anstrengung, die auch so außer aller Möglichkeitsberechnung lag, daß der Plan, ein Repertoir von nur studirten Stücken zu bilden, anfangs verhöhnt wurde und Affligio in einem ausführ-

lichen Memorial dem Kaiser die Unmöglichkeit davon erweisen wollte. Gleichwohl wurde es möglich, sogar im ersten Jahre lediglich aus Antrieb der Schauspieler, ja gegen den Wunsch und Willen ihres Directors. Joseph Lange schildert in seiner Biographie den Eifer, den er 1770, als er zum Theater kam, angetroffen, folgendermaßen: „Im Kampfe fühlt sich jede Kraft lebendiger und der Sieg verdoppelt die Kraft. Kein Wunder also, daß die Schauspieler, die damals nach jeder wohlaufgenommenen Darstellung einen Triumph feierten, sich zu künftigen Siegen mit beispielloser Anstrengung bereiteten. Da die Schauspieler alle einen gemeinschaftlichen Feind hatten, die Anhänger der alten Comödie, so vergaßen sie auch ihr Privatinteresse über das allgemeine und strebten nach vereinter Wirkung. Mit welcher Aengstlichkeit und Rastlosigkeit wurden die Proben in Gegenwart von Kunstkennern gehalten! Wie willig horchte man jedem Tadel, jedem Rathe! Wie griff sodann das Ganze am Abende selbst leicht und harmonisch in einander! O der schönen Zeiten!“ —

Dank diesen Anstrengungen, zeigte das Wiener Repertoir schon zu Anfang der siebenziger Jahre, eine den norddeutschen Theatern wenigstens ähnliche Physiognomie. Freilich nahmen die Wiener Produkte den meisten Raum ein, voran die zahllosen Arbeiten der Brüder Stephanie; zu den vielen Lokalstücken rangirten sich immer noch einige Maschinencomödien, und die bürgerliche Gattung domi-

nirte im Ganzen. Aber die Tragödie und höhere Comödie war doch auch, in Uebersetzungen der bessern französischen und englischen Dichter, vertreten, und mancherlei deutsche Originale dieser Gattung wurden zugelassen. Sonnenfels' Einfluß verschaffte der Wiener Bühne sogar die Auszeichnung, einige Unternehmungen vor dem übrigen Deutschland voraus zu haben. So wurde am 20. August 1770 Brave's Brutus aufgeführt, eine Tragödie, nicht nur merkwürdig weil sie von strenger, männlicher Gesinnung, ohne Frauenrolle und Liebesintrigue, sondern weil darin der erste Versuch gemacht worden war, den fünffüßigen Jambus einzuführen. Das talentvolle Brüderpaar Lange, ebenfalls von Sonnenfels gewonnen, betrat darin zum erstenmale die Bühne, und der Aeltere, Michael, erregte durch seine Darstellung des Marcius wahrhaftes Staunen. Leider raffte der Tod schon im nächsten Jahre das vielverheißende Talent hinweg.

Bei der von Sonnenfels ausgehenden literarischen Anregung kam das Wiener Theater sogar zuerst auf die Benutzung der Wieland'schen Uebersetzung des Shakespeare, freilich noch in falsch verstandener Weise. Stephanie der Jüngere bracht 1772 den Macbeth, zu einem Schau- und Spektakelstück verarbeitet, auf die Bühne, im nächsten Jahre Heufeld den Hamlet, der aber schneller als Macbeth wieder vom Repertoir verschwand.

So hatte mit diesem Jahrzehnte die deutsche Kunst

in Wien sich dem allgemeinen Fortschritte angeschlossen, die specielle Vorliebe aber, welche der Kaiser ihr zugewandt, führte jetzt einen Wendepunkt in der Organisation des Theaters herbei, welcher auf einmal alle längst gehegten Wünsche und Hoffnungen zu erfüllen verhieß.

Nach Beendigung des Carnevals 1776 sah die Verwaltung der Kohary'schen Pachtung, belastet mit 60,000 Fl. Schulden, sich außer Stand, das Geschäft fortzuführen, da entschloß sich Joseph II. die Kunstpächterei gänzlich aufzuheben und die deutsche Bühne unter direkten Schutz der Krone zu nehmen.

Er gab das Kärnthnerthortheater freier Concurrenz Preis, schaffte das kostbare Ballett ab, — obschon es unter Noverre in der gerechtesten Gunst des Publikums stand, und der Adel den Kaiser um seine Erhaltung bestürmte — und constituirte das deutsche Schauspiel im Theater an der Burg unter kaiserlicher Garantie, als Nationaltheater.

Das Unternehmen, das den Hamburger Bürgern vor acht Jahren mißlungen war, nahm der patriotische Kaiser jetzt auf, und führte es, als ein schönes Zeugniß seiner wahrhaft deutschen Gesinnung, seines edlen und richtigen Kunstgefühles aus.

Er gab den Titel der Hofbühne auf, das Theater sollte dem geistigen Leben der Nation dienen. Dem Oberkammer-Amte, welchem die Verwaltung, d. h. die

Bestreitung der Kosten und die Oberaufsicht oblag, gab er dafür keine andre Weisung, als daß das National-theater „zur Verbreitung des guten Geschmackes, zur Veredlung der Sitten“ wirken solle.

So war mit dieser musterhaften Institution das Theater, dem Prinzip nach, schon auf seiner Höhe angelangt, seine wahre Bedeutung und Bestimmung war von dem Kaiserthrone herab thatsächlich proclamirt.

Und Joseph ging mit Sorgfalt und Nachdruck daran, seine Intention zu verwirklichen, er sandte den Schauspieler Müller auf eine Rundreise durch Deutschland, um die besten Talente zu gewinnen; er gab, was das Wichtigste war, die künstlerische Leitung wieder ganz in Künstlerhände, und als das Repertoir, nun von den besten vorhandenen Stücken zusammengesetzt, der oberflächlichen Vergnügungssucht des Publikums nicht zusagte, und das Oberkammer-Amt dem Kaiser vorstellte, daß ohne Ballett das Publikum nicht zu fesseln sei, der Kassenausfall werde bedeutend werden, die Leute kämen nicht in's Theater, da antwortete Joseph: „Nur so zu! sie werden schon kommen.“

Das sind denkwürdige Worte. In dieser gelassenen Beharrlichkeit beim Schutze des Besseren, in dieser Zuversicht zu dem endlich unfehlbaren Siege der guten Sache, bewährt sich wahrhaft fürstlicher Schutz. Welche Hoff-

nungen mußten sich daran knüpfen! Fürwahr, schöner konnte diese wilde Streitperiode nicht abschließen, als durch die kaiserliche Einsetzung des Geistes der Bildung und Gesittung, indem er den Zagenden zurief: „Nur so zu, sie werden schon kommen!“

VII.

Ackermann's Ende. Eckhof's letztes Wirken und sein Tod.

(1769 — 1778.)

Ackermann hatte im März 1769 das Personal der gescheiterten Hamburger Entreprise, welches jetzt den Namen der niedersächsischen Comödianten-Gesellschaft führte, von Hannover nach Braunschweig geführt. Seyler war zurückgeblieben und die Ungnade nützend, in welcher Ackermann bei dem Statthalter von Hannover stand, verschaffte er sich unter den vortheilhaftesten Bedingungen, den Auftrag: eine königl. privil. Gesellschaft zu bilden, wozu es ihm gelang, Eckhof, das Brandes-, Bök- und Koch'sche *) Ehepaar, Hempel und zwei andre

*) Nicht mit dem Prinzipal Koch zu verwechseln, er war Ballettmeister und half in französischen Bedienten aus, die Frau war Sängerin.

untergeordnete Schauspieler von Ackermann abwendig zu machen. Nach Koch's Beispiele, sollte die Unternehmung sich nur auf das Singspiel stützen. Seyler stellte dafür einen eignen Componisten, den Musikdirector Schweitzer an, zugleich aber auch in Michaelis einen Theaterdichter. Diese beiden Anstellungen waren ganz neu bei den ambulanten Gesellschaften; Seyler zeigte auch hierin den Willen, sein Theater über die bisher üblichen Einrichtungen hinauszustellen.

Eckhof's und seiner Genossen Abgang von Ackermann am 20. Aug., brachte diesen in um so peinlichere Verlegenheit, als er rücksichtslos nach nur sechswöchentlichen Aufkündigung — der damals gewöhnlichen Frist — erfolgte, Ackermann also gar keine Zeit behielt, seine durch diesen Verlust der ersten Talente fast aufgelöste Truppe zu recrutiren. Schröder, welcher es Eckhof zum härtesten Vorwurf machte: seinem alten Freunde nicht länger vorher einen Wink davon gegeben zu haben, ignorirt, daß erstens von Seiten des Hannöverschen Hofes völliges Schweigen, über die Bildung der neuen Gesellschaft, geboten war, und daß er selbst durch sein anhaltend wahrhaft unverschämtes Betragen gegen den berühmten Veteranen, diesen in sehr verzeihliche feindselige Stimmung versetzt hatte.

Die Begegnung dieser beiden großen Talente, denen die deutsche Schauspielkunst ihre Consolidirung verdankt, war von Anfang an eine unfreundliche. Sie war es durch

die Schuld des anmaßlichen jungen Schröder, der in seiner sprudelnden Genialität, bei seiner reichen Erfindungskraft, den ehrenfesten, bedächtigeren und enger begabten Meister glaubte übersehen zu dürfen, weil er groß wurde, indem er ihm auf die Schultern trat. Schon als Eckhof im Jahre 1764 zur Ackermann'schen Gesellschaft kam, weigerte sich der zwanzigjährige Schröder — damals hauptsächlich Tänzer und nur in komischen Bedientenrollen viel verheißend — gegen seinen Stiefvater Ackermann, die Rolle mit Eckhof durchzugehen, welche er neben ihm in Regnards Spieler darstellen sollte; ja er war so keck, den Meister wegen seines Begehrens auf der Probe zur Rede zu stellen und zu äußern: daß er keines Unterrichtes bedürfe, wohl aber welchen ertheilen könne. Er verwarf die von Eckhof vorgeschlagenen komischen Theatercoups, die vielleicht ein wenig hergebracht und den Franzosen nachgeahmt sein mochten. Unter anderm wollte ihm Eckhof, in dem Auftritte, wo der Diener (Hector) vorlesen muß, die Hand in die Höhe werfen, die Schröder so lange unbeweglich emporhalten sollte, bis sein Herr sie mit den Worten „daß dich das Wetter in den Erdboden schlage!“ wieder herab würfe. Schröder nannte das „Hanswurststückchen, deren er nicht bedürfe um Lachen zu erregen,“ und machte durch solche Arroganz natürlich der von Eckhof beabsichtigten Concertirung der Rollen schnell ein Ende. Und dennoch war der Meister so gerecht und gutmüthig, am Abende der Vorstellung dem

unwiderstehlich komischen Spiele Schröders die vollste Anerkennung zu gewähren. Dies entwaffnete aber den jungen, auf den Ruhm des Veteranen eifersüchtigen Mannes keineswegs. Kaum wußte sein strenger Stiefvater seine vorlaute Zunge zu zügeln. Er lauerte Eckhofs Schwächen auf, und als er sich späterhin gar durch dessen zu lange dauernde Liebhaberei an einigen Bedientenrollen in den Ansprüchen seines Talentes gekränkt fühlte, glaubte er sich zu förmlichen Angriffen berechtigt. So nahm er sich heraus, während der Reise von Braunschweig nach Hamburg im Jahre 1768, wo Beide nebeneinander im Wagen saßen, den Meister zu fragen: wie er dazu käme, den Bourgignon in Maske für Maske zu spielen? Eckhof fertigte ihn mit den Worten ab: „weil es eine Charakterrolle ist. Sobald Sie dergleichen spielen können, werde ich sie Ihnen abtreten.“ Diese allerdings schiefe Antwort verleitete den vom Publikum schon verwöhnten jungen Mann dem Meister zu erwidern: „Mein lieber Eckhof, wir wollen einmal sehen, wer die meisten Fehler in seinem Fache begeht; ob ich in Bedienten- oder Sie in Charakterrollen. Von heut an schreibe ich jeden Ihrer Fehler auf, belausche also jeden Abend Ihr Spiel, thun Sie mit mir ein Gleiches und nach einem Monate wollen wir Abrechnung halten.“ Und er hatte die Impertinenz sein Wort buchstäblich wahr zu machen, verfolgte zehn Wochen lang Eckhof in seinem Spiel, Bleistift und Papier in der Hand, notirte jedes Wort, jede Bewegung,

jede Unart, und trat mit seinen Anmerkungen Eckhof entgegen, so oft dieser die Bühne verließ. Den unwilligen Aeußerungen über diese unziemliche Neckerei setzte er die hochmüthige Aufforderung: ihm ein Gleiches zu thun, entgegen, bis dem Meister die Geduld riß und er drohte auf der Stelle die Gesellschaft zu verlassen, wenn diese „Schulknabenbehandlung" nicht aufhöre. Ackermann band nun Schröders Zunge durch eines seiner soldatischen Machtworte, Eckhof blieb, aber diese unausgesetzten Reibungen lockerten doch das Verhältniß, waren vielleicht sogar nicht ohne Einfluß auf die ganz unerhörte Kränkung, welche Eckhof im März 1769 in Braunschweig erfuhr, indem er in seinen Glanzrollen als Richard III. und Tellheim mißfiel. Schröder hatte dort einen Schwarm wilder Freunde unter den Offizieren, die auch ohne sein Anstiften, nach der unter ihnen errichteten sogenannten „Schwedenregel" Jeden, der einem von ihrer Clique zuwider war, als einen gemeinschaftlichen Feind zu behandeln gewohnt waren. Daß Eckhof einem so verbitterten Verhältnisse keine Rücksicht mehr schenkte und im August, mit den andern für Hannover gewonnenen Genossen, in feindseliger Stimmung schied, war ihm nicht zu verdenken. — Auch sein gerades und rechtschaffenes Leben wurde vom Strudel der Coulissenwirren ergriffen.

Zum Glück für den verlassenen Ackermann besaß er in seiner Familie schon, wie wir wissen, ein kleines, aber gewichtiges Kunstpersonal; der vielseitige Borchers, die

gewandte Mecour vervollständigten es zur Noth. Schröders Genie, unerschöpflich an Hülfsmitteln, wußte überall Rath zu schaffen, und zum guten Glück wurden unter vielen, unbedeutenden Subjekten, im April 1770 Reinike und dessen Frau gewonnen. Er trat als Medon im Codrus, sie als Marwood in Miß Sara auf. Zwei Erwerbungen von größter Bedeutung.

Ackermann, der im Gegensatze zu dem bedächtigen Stabilitätsfreunde Koch, den alten wanderlustigen Prinzipal repräsentirte, und dem jede Sorge gehoben schien, sobald er nur den Ort im Rücken hatte, wo sie ihm erwuchs, führte seine Gesellschaft von Stadt zu Stadt, in Altona selbst in ein Wirthshauslokal, wo Schröder aber seine Mitwirkung versagte. Seine Angelegenheiten verwickelte sich, wie immer, aufs traurigste, so daß er es selbst für wohlgethan hielt seine Hand aus dem Spiel zu lassen. Er ging, des Theaters übersatt, zu seinen Verwandten nach Mecklenburg, ließ Frau und Stiefsohn indeß schalten. Bald aber trieb ihn die Unruhe zurück und sein Gefühl der Verpflichtung zum Mitarbeiten; was ihm freilich nicht lange gegönnt war. Eine Verletzung am Fuße, die er, im Vertrauen auf sein Stückchen Wundarzneikunde, gefährlich machte, führte am 13. November 1771 seinen Tod herbei.

Für die Organisation des Theaters hat Ackermann so viel wie nichts geleistet, aber der große Einfluß seiner gesunden Natur wirkte noch in Eckhof fort, gewann in

seinem großen Stiefsohne Schröder neue und höhere Lebenskraft. So können wir den braven Mann beruhigt scheiden sehen, er hatte das Seinige gethan.

Seine Wittwe übernahm die schwer verschuldet hinterlassene Prinzipalschaft, und Schröder, als Director der Truppe, trat jetzt die merkwürdigste Glanzperiode seines Lebens und seiner Kunst an.

Bevor die Geschichte sich aber der Betrachtung derselben zuwenden darf, muß sie den Jugendfreund Ackermanns, den Führer und das Vorbild der bisherigen Epoche, bis zu seinem Ende begleiten.

Eckhof war bei der Seyler'schen Gesellschaft wieder zu ungeschmälerter künstlerischer Autorität gelangt. Da, trotz der Eigenschaft Hannöver'scher Hofcomödianten und der bedeutenden Unterstützung des Hofes, die Gesellschaft sich doch nicht stabil erhalten konnte, so wurden im Sommer (1770) Wanderungen nach andern niedersächsischen Städten, Celle, Lüneburg, Stade, unternommen, die aber wenig glücklich ausfielen. Selbst in Hamburg, wo in Ackermanns Abwesenheit, dessen Theater mit Hülfe des Senats gewaltsamer Weise benutzt wurde, wollte die Geldverlegenheit nicht abnehmen. Wenig Wintermonate nur brachte die Truppe in Hannover zu. In Osnabrück zeigte der Adel ihr Interesse, der Bürgerstand aber verlangte den Harlekin wieder zu sehen, blieb fort, als man ihm nicht willfahrte, und der bigotte Pöbel warf mit Steinen durch die Fenster des Theaters nach

den sündhaften Comödianten. In Hildesheim schneite es durch das baufällige Dach der Theaterhütte, und als die Gesellschaft im nächsten Sommer wiederkam, schien die heiße Sonne in hellen Strahlen auf die Bühne. So mußte die Gesellschaft, welche Seyler auf einen noblen Fuß zu setzen beabsichtigte, alle Chikanen des Wanderlebens durchmachen. Dem Theaterdichter Michaelis sagte das nicht lange zu, er gab seine Stelle auf.

Seyler stand am Ruin. Einer seiner Hamburger Verwandten, ein Apotheker, entschloß sich ihm mit einem Capitale aufzuhelfen, aber unter der Bedingung, daß er die Hand gänzlich aus den Directionsgeschäften lasse, und Eckhof sie ausschließlich übernähme. Kein geringer Beweis von dem Credit, den Eckhofs Fähigkeit und Charakter selbst unter den Geschäftsleuten genoß.

Unermüdlich, wie er war, das Gute zu fördern, übernahm er auch das überaus schwierige Amt, obgleich damit zugleich das Personal einen empfindlichen Verlust erlitt. Frau Hensel nämlich, die große Unruhstifterin dieser Periode, war längst mit Frau Brandes in feindselige Rivalität gerathen. Die talentvolle, jüngere und schönere Frau war ihr im Wege; sie glaubte sich um ihretwillen oft vom Publikum vernachlässigt, ja beleidigt. In Braunschweig nahm sie, während der Vorstellung der Melanide, das Kreischen einer Logenthür für Auspfeifen und lief, nach einer heftigen Aeußerung gegen das Publikum, von der Bühne. Ein Theaterscandal, der nur mit

großer Mühe beigelegt wurde. Bisher hatte die Partheilichkeit Seylers für sie ihr entschiedenes Uebergewicht bei der Gesellschaft erhalten, als sie nun den gerechten Eckhof das Steuer ergreifen sah, mußte sie die äußersten Kränkungen ihrer Rollensucht befürchten und unternahm daher eine abermalige, ebenfalls nicht erfolgreiche, Reise nach Wien. Eckhof verstand es diesen Verlust ungefährlich zu machen, die Kräfte des Personals in vollen Schwung zu setzen. Er führte die Gesellschaft bis Wetzlar hinunter, wo sie drei Monate, bis Ende September, weilte, in dieser damals wichtigen Stadt (weil sie der Centralpunkt der Reichsgeschäfte war), ebenso große bürgerliche, als künstlerische Achtung genoß, und Gotter zu lebhafter Theilnahme am theatralischen Leben bewog*).

Eckhofs Direction hatte nun auch von seiner Geschäftstüchtigkeit die glänzendsten Beweise geliefert. Nicht nur alle rückständigen Gagen waren bezahlt, sondern er hatte auch einen Reservefonds gesammelt. So konnte denn im Oktober (1771), als die Gesellschaft die von Koch verlassene Stelle am Weimar'schen Hofe einnahm, Seyler wieder an das Steuer seines geborgenen Schiffes treten. Er gewann Frau Mecour

*) Der Ruf der Truppe reizte Goethe seinen Götz von Berlichingen von ihr aufgeführt zu sehen, er schrieb deshalb an Gotter, dessen Einfluß er kannte, eine Epistel in altdeutschen Versen, dieser antwortete ebenso, setzte aber das Unternehmen weiter hinaus.



von Ackermanns Gesellschaft, und im nächsten Jahre kam Frau Hensel wieder von Wien zurück. Sie hatte sich seitdem auch als Schriftstellerin versucht*), heirathete jetzt Seyler, den seine Theaterlust sogar zu einigen höchst mittelmäßigen schauspielerischen Versuchen verleitete.

Die wenigen Jahre der Stabilität, welche der wandernden Kunst am Weimar'schen Hofe gegönnt waren, dienten ihr wieder wesentlich zur Sammlung und Erstarkung. Die Theilnahme der Herzogin Amalie und der literarischen Häupter, welche damals Weimar schon besaß, Wieland, Musäus u. A., und die, welche als Gäste herbeigezogen wurden, befestigten die Richtung, welche Eckhof der Gesellschaft gab und verschafften ihm selbst eigentlich hier erst den vollen Ruhm seiner Anerkennung**).

Im Jahre 1772 kam Lessings Emilia Galotti auf die Bühne. Er schloß damit seine unmittelbar lebendige Einwirkung auf die Schauspielkunst ab und stellte darin seine Ueberzeugung von dem, was der Kunst jetzt noch Noth thue, der hereinbrechenden Periode unsrer Kraftgenies entgegen. Dies Stück, frei von den Mängeln der

*) ihr Operngedicht Oberon hat sich lange auf dem Repertoir erhalten.

**) Hier sah ihn Nicolai zuerst und schrieb: „Es ist wirklich eine Schande, daß dieser Mann unter uns so verkannt wird. Garrick kann kaum mehr sein als er."



Composition und der Oekonomie der Handlung, welche seine früheren Werke noch zeigten, vollendete die Wohlthaten, welche Lessing der Schauspielkunst erwiesen. Er gab ihr darin Charaktere, welche an innerem Reichthum und Vollendung von keinem spätern Dichter übertroffen worden sind und dennoch dem Darsteller so viel zwischen den Zeilen zu lesen, zu errathen und zu ergänzen übrig lassen. An sämmtlichen Rollen der Emilia kommt die Schauspielkunst niemals zu Ende, sie findet unerschöpfliche Anregungen und Aufgaben darin. Eckhof, der als Odoardo den Gipfel seiner eigenthümlichen Künstlergröße erreichte, antwortete, als ihm Nicolai seine Bewunderung über die Tiefe seiner Auffassung äußerte: „Wenn der Autor so tief ins Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften taucht, so muß der Schauspieler wohl nachtauchen, bis er ihn findet. Dies ist freilich mühsam und mißlich. Nur wenige Autoren machen es dem Schauspieler so schwer wie Lessing; man kann sie leicht haschen, sie schwimmen oben auf, wie Baumrinde." Das war es, diese unendlich fruchtbringende Mühe, diese mißliche Arbeit, welche er der Schauspielkunst in diesen komplicirten Charakteren schuf, in diesem knappen Wortausdruck, der überall seine feinere Verständigung dem Spiele des Darstellers überläßt; diese ehrenvolle und selbstschöpferische Stellung, welche er damit thatsächlich dem Schauspieler anwies, von dem er überhaupt forderte: „er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter

etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken" — Das waren die unschätzbaren Wohlthaten, welche Eckhof, dieser innige Vertraute des Lessing'schen Geistes, so tief verstand, das waren die Beweise: in welchem Umfange Lessing das Wesen der Schauspielkunst erkannte.

Wenn mit Emilia Galotti sich Eckhofs Einfluß auf seine Zeit gewissermaßen vollendete, so erfuhren auch neue Kunstgattungen während dieses Aufenthaltes der Seylerschen Truppe in Weimar eine eifrige Pflege.

Der Trieb, eine idealische Gattung des Drama's, durch Hülfe der Musik auszubilden, war am Weimarschen Hofe schon sehr fest gewurzelt. In demselben Jahre, da Emilia Galotti die Bühne beschritt, wurde auch der Versuch mit dem ersten Melodrama: Pygmalion von Rousseau, gemacht.

Daß die Erfindung in so fern nicht neu war, als schon in den Mysterien und bei den englischen Comödianten, die Musik zur Steigerung der scenischen Wirkung benutzt worden war, ist uns bekannt*); aber das Melodrama brachte in diese Benutzung die wesentliche Veränderung: daß die Musik unternahm, allen Wechsel der Momente zu begleiten, jeden Uebergang der Affekte zu malen, wodurch ihr ein Raum gestattet werden mußte, den eine natürliche Entwicklung der Darstellung ihr nicht immer gestatten konnte. Das Spiel wurde lückenhaft und heftete

*) 1. Bd. Seite 196.

sich an ein Bestreben: durch malerische Stellungen und Bewegungen, während der musikalischen Zwischensätze, zu interessiren. Man wählte antike Stoffe zu diesen Melodramen, weil die Tracht, das Spiel mit dem Faltenwurf des Mantels besonders geschickt war dieser Künstelei Anmuth und Reiz zu geben. Die musikalische Begleitung des gesprochenen Wortes, sicher eines der herrlichsten Kunstmittel, wenn sie mit richtiger Wahl und feinem Maaß auf gewisse Scenen und Momente beschränkt wird, brachte, durch diese pretentiöse Ausdehnung auf ganze Stücke, eine neue, antikisirende Unnatur in die Schauspielkunst, die sich doch kaum zu nationaler Gesundheit erholt hatte.

Auch die Oper, durch Koch nach Weimar verpflanzt, wurde von Schweitzer eifrig fortgebildet und von Wieland angelegentlich unterstützt, der überhaupt Melodrama, Ballett und Oper als idealere Gattungen lebhaft in Schutz nahm. Er schrieb 1771 für Schweitzer das Vorspiel „Aurora", dann den Entwurf zu dem Ballett „Idris und Zenide" und 1773 „Alceste", welche, von Frau Koch gesungen, große Sensation hervorbrachte und wodurch denn die eigentliche Oper wieder hergestellt war. Seit mehr als zwanzig Jahren war sie aus Schönemanns und Kochs ersten bescheidenen Singspielen allmählig wieder aufgewachsen.

Die Schauspielkunst hatte sich dieses Wachsthums keinesweges zu freuen. Schon das Singspiel war eine

offenbar verweichlichende, tändelnde Gattung, in welcher mit leichter Mühe die populärsten Wirkungen obenab zu schöpfen waren, indessen hatte der anspruchslose, volksthümliche Liederton, den Hiller angeschlagen, doch der Darstellung noch ihr volles Recht, ihre ganze Ungezwungenheit und Natur gelassen. Das Alles mußte jetzt gegen die Opernprätension zurücktreten. Es war die Virtuosität der italienischen Schule, von Piccini mit allen Reizen ausgestattet, die, wie in der alten Opernperiode, wieder den Concertgesang auf die Bühne versetzte und den natürlichen dramatischen Ausdruck durch glänzende Gesangsbravour aus dem Felde schlug.

Diese Art die Oper wieder einzuführen mußte offenbar den Entwicklungsgang der Schauspielkunst kreuzen, bei den singenden Darstellern wieder das gedanken- und bedeutungslose, oder höchst übertriebene Agiren einführen und die lebendige, natürliche Charakteristik bei Seite schieben.

Der Brand des Schlosses in Weimar, im Mai **1774**, der auch das Theater einäscherte, gab der Seyler'schen Gesellschaft wieder den Wanderstab in die Hand; das bunte theatralische Leben aber, das sie hier angeregt, sollte in seinen Eindrücken bleiben und später wieder mit gesteigerter Wichtigkeit hervortreten.

Glücklich bot der Gothaische Hof der Seyler'schen Gesellschaft ein neues Asyl und sicherte ihr, durch einen Zuschuß, den Aufenthalt für einen großen Theil des

Jahres. Nur Leipzig wurde auf einige Monate besucht, in der baufälligen Wäser'schen Bude gespielt*), wobei Seyler ein Privilegium zu abwechselndem Besuch von Dresden und Leipzig erlangte.

Der Hof von Gotha aber hatte so großes Wohlgefallen am deutschen Schauspiel gefunden, daß er beschloß ein bleibendes Theater zu errichten. Als Seyler daher im September 1775 sein Chursächsisches Privilegium antrat**), blieben Eckhof, Frau Mecour, das Bock-Koch und Meier'sche Ehepaar und Hönicke in Gotha zurück und bildeten den Kern des neuen Hoftheaterpersonals.

Diese Gothaische Hofbühne war die erste, vom Hofe bis ins Einzelne unternommene. Selbst in Wien genoß, wie wir wissen, bis zu diesem Jahre das Theater nur Schutz, Aufsicht und Geldzuschuß vom Hofe und war im Uebrigen Unternehmern überlassen. In Mecklenburg-Schwerin, Weimar und Hannover bestand ein ähnliches Verhältniß mit Schönemann, Döbelin, Koch und Seyler, hier in Gotha wurde, wie dies zu Velthens Zeit in Dresden

*) Eines Abends entstand der blinde Lärm: die Gallerie bräche ein. Publikum und Schauspieler flohen, das Gedränge drohte die größte Gefahr. Nur Eckhof, der nicht von der Bühne wich und durch die Gewalt seiner Stimme und seines persönlichen Ansehens die Menge beruhigte, verhütete Unglück.

**) In Dresden eröffnete er im Frühjahr 1776 das neugebaute Sommertheater am Lehmann'schen, jetzt Link'schen Bade.

war, und wie es heutigen Tages an den Hoftheatern ist, alle einzelne Personen des Kunst- und Beamtenpersonals vom Hofe direct in Dienst genommen, ihnen Bestallungen, Emolumente und Altersversorgungen, gleich den übrigen Hofbeamten zugesagt. Der Kammerherr von Lenthe wurde zum Oberdirector ernannt, Schweitzer zum Kapellmeister, der Bibliothekar Reichard zum administrativen und Eckhof zum künstlerischen Director.

So wurde dem Meister, für seine drei letzten Lebensjahre wenigstens, die Stellung zu Theil, für welche seine ganze Individualität geschaffen, und welche ihm durch die Prinzipalverhältnisse lebenslang verkümmert worden war.

Er hatte die Begeisterung für den Ernst und die Würde seiner Kunst, wie sie sein ganzes Sein ausfüllte, auch stets von Andern gefordert. Sparsam, ohne Bedürfnisse und Ansprüche für seine Person, hatte er allen Gewinn gering geachtet*) und die Regie nur nach seiner

---

*) in einem seiner Gedichte spricht er aus:

„O Freund, warum bedau'rst du mich?
Mein Fleiß ist meine Lust; genug — er rühret Dich!
Vergnügt eil' ich durch ihn, soll's sein in's frühe Grab,
Preßt er nur Kennern oft gerechte Thränen ab.
Laß Garrick nur Guineen zählen,
Mir wird es nie an Glücke fehlen,
So lang mein Fleiß gefällt, ich Zähren erndten kann,
Bin ich, obwohl nicht reich, doch ein glücksel'ger Mann."

gewissenhaften künstlerischen Ueberzeugung geführt, von der er zu oft voraussetzte, daß sie die Ueberzeugung seiner Prinzipale, seiner Mitkünstler und des Publikums sein müsse. War er sich doch so sicher des Rechten, des uneigennützigsten und besten Willens bewußt, und hatte er doch die Kenner immer auf seiner Seite! Freilich gerieth er dadurch mit dem Geschmack des großen Publikums und mit dem Vortheil seiner Prinzipale, besonders mit Koch, oft in schlimme Collisionen. Hier in Gotha, an die Spitze einer selbständigen Kunstanstalt gestellt, von einem edlen, feinsinnigen Fürsten beschützt, dessen Billigung alles dessen, was er unternahm, auch die Billigung des Hofes und des kleinen Publikums nach sich zog, hier wo bei mäßigen Ansprüchen an äußeren Apparat seine Sparsamkeit mit den gebotenen Geldmitteln ausreichte, konnte er sich ganz seinem Lehr- und Förderungstriebe überlassen, der die Leidenschaft seines Lebens war.

Leider wurde ihm die Wohlthat dieser Stellung zu spät. Seine Kraft war gebrochen, und seine Direction konnte daher nicht die weitreichende Wirkung auf den allgemeinen Zustand der Schauspielkunst haben, die sie unfehlbar gehabt hätte, wenn der Neid des Geschicks ihm diesen Posten um zehn Jahre früher gegönnt hätte. Der Vorkampf in der Entwicklung der Kunst war schon auf seinen jungen Nebenbuhler Schröder übergegangen.

Dennoch bewährte sich die Strenge und Consequenz seiner Grundsätze, die Hingebung seines aufopfernden

Willens noch auf das Glänzendste in seiner Direction. Er handhabte vor Allem eine musterhafte Ordnung, sie erklärte er für „die Grundlage einer jeden vernünftigen Handlung", sie war das Symbolum seines Lebens. Mit unerbittlicher Genauigkeit leitete er Vorübungen und Proben. In der Sorgfalt für die Gesammtwirkung der Darstellungen konnte er sich nie genügen. Die geringste Vernachlässigung erschien ihm als ein Vergehen, als eine Versündigung an der Vollendung des Ganzen. Es ist ein bekannter Zug seiner Genauigkeit, daß er zwei jungen Leuten, welche sich die Freiheit genommen hatten, die Probe von Ines de Castro zu versäumen, weil sie nichts zu sprechen, sondern nur als Hofherren über die Bühne zu gehen und den König zu begrüßen hatten, in einer langdauernden Nachübung bewies, daß sie noch lange nicht die Fähigkeit besäßen, diese nach ihrer Meinung geringfügige Aufgabe, ihrer ganzen Bedeutung nach, zu lösen.

Solch Verfahren mußte dem Troß der Leichtfertigen unter seinen Kunstgenossen, pedantisch erscheinen, und den Spitznamen des „Schulmeisters" wurde er nicht los. Der didactische Trieb, welcher ihn so unermüdet in Rath und Lehre gegen jüngere Talente machte, der ihn nöthigte, seine Ueberzeugungen und Prinzipien selbst den reiferen Genossen mitzutheilen und sie zu tieferen Studien anzuregen, wurde denen natürlich sehr lästig, welche Unwissenheit und Gedankenlosigkeit für das Lebenselement der

Schauspielkunst zu halten pflegen. Dennoch wirkte Eckhofs Bemühen, wie alles Gute, unscheinbar und verspottet, langsam aber dauernd fort. Für den Segen seines Einflusses zeugte die Richtung manches Talentes, zeugten in seinen letzten Lebensjahren noch die merkwürdigen Kunstjünger Beil, Beck und Iffland.

Als Schauspieler konnte er in diesen Jahren keine hervorragenden Arbeiten mehr liefern, nur im Julius von Tarent von Leisewitz reihte er die Rolle des alten Fürsten, in Hamlet die des Geistes noch seinen trefflichsten Darstellungen an. Unter seinen Directionsmaßregeln verdient es Erwähnung, daß er die stets erstrebte Gelegenheit, wichtige Schritte in der Costümtreue zu thun, sogleich ergriff, als Koch in Berlin und Schröder in Hamburg darin vorangingen. In Julius von Tarent und Hamlet wurde ein mittelalterliches Costüm eingeführt, mit dem Melodrama Ariadne auf Naxos von Gerstenberg und Benda eine Annäherung an die Antike versucht, die freilich, wie der Kupferstich von Frau Brandes in dieser ihrer berühmtesten Rolle zeigt, noch weit genug von antiken Abbildungen der Ariadne entfernt ist. Genug, daß doch die gepuderte Frisur und der Reifrock verbannt waren und Eckhof die Beruhigung hatte, daß unter seiner Direction etwas geschehen war: der Natur und Wahrheit auch in der äußeren Erscheinung näher zu treten.

An den großen literarischen Bewegungen dieser Thea=

terepoche vermochte er nur zaghaften Antheil zu nehmen; sein Gesichtskreis schloß mit Lessing ab. Bis dahin hatte er für alle Fortschritte das lebhafteste Interesse gezeigt. So äußerte er in seiner Correspondenz mit dem Dichter Weiße*) Vorschläge zu Abschaffung des Alexandriners, rieth zuerst nur den Reim wegzulassen, um das Publikum vom Wortgeklingel zu entwöhnen und dann zum fünffüßigen Jambus überzugehen. Ihm lag es am Herzen, der Schauspielkunst eine allmählige, keine sprungweise Entwicklung zu verschaffen. Er wußte was es gekostet hatte bis dahin zu kommen, wo die Kunst seiner Zeit stand. So fürchtete er die Folgen der Shakespeare'schen Stücke und äußerte gegen Iffland: „Das ist nicht, weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin aufgestellt sind, sondern weil diese Stücke unser Publikum an die starke Kost gewöhnen und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu thun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler Alles."

Gewiß ist dies eine merkwürdige Aeußerung, welche

*) Dieser benutzte seinen Rath bei seinen dramatischen Arbeiten, schrieb z. B. in Folge dessen seinen Richard III. wesentlich um.



uns in die selbstschöpferische Thätigkeit der älteren Schauspielkunst einen deutlichen Blick thun läßt. Eckhof fürchtete, daß die Poesie die Schauspielkunst überwachsen und sie zu ihrer bloßen Dienerin machen könne. Er hatte einen prophetischen Blick, aber der Glanz von Shakespeare's gedankenreicher Sprache blendete ihn doch zu sehr, sonst würde er erkannt haben, daß diese gar nicht des Dichters vornehmste Eigenschaft sei, und daß die grandiose Wahrheit seiner Charakterzeichnungen der Schauspielkunst gerade die gedeihlichsten Aufgaben darbiete.

Genug, Eckhofs Mission war erfüllt, Erscheinungen wie Goethe's Götz und Shakespeare's Stücke wuchsen über ihn hinaus; es kam eine andere Zeit. Sein Leben aber, vollendet in sich und abgeschlossen in der Fülle seines Wirkens, fordert jetzt die aufmerksamste und ausführlichste Betrachtung seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Die vornehmste Tugend eines Schauspielers, die Hingebung an die Totalwirkungen seiner Kunst, übte er mit musterhafter Unermüdlichkeit. Daß es ihm, bei seinem Eifer anzuordnen und zu lehren, nicht darum zu thun war, sich voranzustellen und seinen Genossen zu überheben, das bewies er durch Uebernahme von untergeordneten Rollen bis in sein Alter. Noch zur Zeit der Hamburger Entreprise spielte er zweite Liebhaber wie den Silvio im Diener zweier Herren und Rollen wie den Koch und Kutscher im Geizigen. Ja in seinem Eifer für das Gelingen der Gesammtaufführung sah man ihn selbst ohne Be-

denken Hand anlegen, wenn es galt, irgend einer Mangelhaftigkeit in der Theatermaschinerie augenblicklich abzuhelfen.

Sobald es darauf ankam, seinen Stand oder die Bühne zu vertreten, welcher er angehörte, war er stets in jeder Weise dazu bereit. Bei den Ackermann'schen Maskeraden in Hamburg erbot er sich die Billets abzunehmen, damit etwaige Differenzen mit den Masken mit Anstand geschlichtet würden; und wenn er sich auch dieses Geschäftes mit etwas feierlicher Wichtigkeit entledigte, so zeugte das gewiß um so mehr von seinem erhöhten Bestreben: seinen Stand auf das Würdigste zu repräsentiren.

Daß er sich gern in allgemeine Anordnungen mischte, gern Alles von sich abhängig machte, bei Ackermanns Gesellschaft sich Abends, wo es anging, der Glocke bemächtigte, mit welcher die Zeichen gegeben wurden und welche daher als Symbol der Oberaufsicht galt, das Alles mochte Schröder rügen und lächerlich machen, der es doch nur aus Mißgunst gegen des Meisters Ansehen that; Ackermann ließ sich die Einmischung des alten Freundes gern gefallen, er wußte was sie wog.

Daß Eckhof bescheiden zurücktrat, wo er sich nicht vollberechtigt halten durfte, zeigt sein Verfahren mit seinen literarischen Arbeiten. Er hat mehrere Uebersetzungen französischer Stücke geliefert*), aber keine unter seinem

*) Die Mütterschule. Die wüste Insel. Der Freimaurer.

Namen drucken lassen*), ja als Lessings Uebersetzung von Diderots Hausvater erschien, unterdrückte er die seinige, welche schon gespielt wurde, nicht nur, sondern er ging seinen Kunstgenossen mit dem Beispiele voran: die Rolle des Hausvaters — die er, selbst nach Schröders Urtheile, vortrefflich spielte — nach Lessings Uebersetzung umzustudiren.

Der Vorwurf der Rollensucht ist ihm oft gemacht worden, und freilich gab er sich bei Eröffnung des Hoftheaters am 2. October 1775 eine starke Blöße, indem er in Zaire den Orosman und Lusignan zugleich spielte. Die Unzulänglichkeit des Personales, die bei kleinen Wandertruppen dergleichen Einrichtungen hervorrief, konnte hier nicht als Entschuldigung gelten, und Eckhof gab ein böses Beispiel, das unter seiner Autorität zum erstenmale namhaft in die Kunstgeschichte trat und die Wiederholung ähnlicher Kunststücke bis in unsere Tage fortgepflanzt hat.

Rollensüchtig, d. h. begierig, ja unersättlich nach

Der galante Läufer. Der Mensch auf gut Glück. Crispin als Lehrmeister. Der Wucherer von Adel. Der verlorne Sohn. Don Quixote. Blinde Kuh.

*) Bei den damals sehr häufigen Schauspielerbenefizen war es gebräuchlich, das Stück, welches zum Vortheil des Schauspielers aufgeführt wurde, auch zu seinem Vortheile gedruckt zu verkaufen. Daher kamen eine Menge von einzelnen Uebersetzungen in den Buchhandel.

Aufgaben für seine Productionskraft, muß natürlich ein jedes Talent sein, das von wahrem Kunsttriebe beseelt ist; der Tadel der Rollensucht zielt daher nur auf das mißverstandene Gelüst nach Aufgaben, welche der künstlerischen Individualität nicht angemessen, also in andern Händen besser aufgehoben sind. Von dieser falschen Rollensucht sehen wir aber fast alle großen Talente in der ganzen Theatergeschichte angesteckt. Man muß sich hüten, sie schlechthin als ein Erzeugniß der Eitelkeit zu bezeichnen, viel öfter ist es eine Verirrung des Schöpfungstriebes, welcher bei einer vollkommenen inneren Anschauung von einer Rolle, die eignen Mittel zur Ausführung nicht genug in strenge Rechnung zieht. Da die Production des Schauspielers in seine Persönlichkeit gebannt bleibt, — deren Grenzen bekanntlich die Selbsterkenntniß sehr schwer ermißt — so sind ihm Unternehmungen, welche seinem Talente unangemessen sind, viel eher zu verzeihen als allen andern Künstlern, denen dasselbe doch auch begegnet.

Wir haben gesehen: Schönemann, Koch, Ackermann drängten sich zu ernsten Rollen, Frau Hensel zu leicht graciösen, die ihnen alle nicht anstanden. Eckhof verharrte zu lange in Rollen, wie Mellefont in Sara, welche Jugend und Anmuth bedingen, die eigentlich nie an ihm zur Erscheinung gekommen waren. Auch hatte er Vorliebe für komische Rollen, in welchen ihm sklavische Nachahmung von mittelmäßigen französischen Mustern, sogar Ueber-

treibung bis zur Karikatur vorgeworfen wurde. Dies that besonders Schröder. Sein Urtheil würde, um seiner Animosität gegen Eckhof willen, wenig Glauben verdienen, wenn nicht andre Stimmen, selbst Lessing's — der für Eckhof entschieden eingenommen war — es unterstützten. Er sagt von dessen Darstellung des Strabo in Regnards Democrit: „Die Art, mit der la Thorillière die Erkennungsscene zuerst spielte, hat sich von einem Acteur zum andern fortgepflanzt. Es sind unanständige Grimassen; aber da sie durch Ueberlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiligt sind, so kommt es niemandem ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte." Auch Iffland gesteht, daß das Kopiren von Eckhofs komischem Spiele ihm im Anfange seiner Laufbahn Nachtheil gebracht, daß er es bald als fehlerhaft erkannt habe.

Hingegen mangelt es auch seinen komischen Rollen eben so wenig an unbedingten Verehrern, als seinen tragischen, und wenn man sich Eckhofs künstlerische Individualität aus den Zeugnissen seiner Zeitgenossen vergegenwärtigen will, so ist das nächste, augenfällige Ergebniß, daß die ersten Köpfe jener Zeit ihm eine maaßlose Bewunderung zollten. Nicolai sagt von ihm: „Eckhof, ein Schauspieler der ersten Größe, dergleichen ein Jahrhundert nur einmal hervorzubringen pflegt, der den ganzen Umfang seiner Kunst so sehr erschöpfte, der in seinen

besten Jahren von der heftigsten oder innigsten tragischen Rolle bis zur feinsten oder zur niedrigsten komischen Rolle alle in gleicher Vollkommenheit spielte, war der erste, der durch Lessings Umgang erleuchtet, anfing, die dramatischen Werke aller Nationen, jede nach ihren Sitten, zu studiren und jede auf eine andere Art zu behandeln. Er verschmähte dabei allen theatralischen Flitterstaat der Declamation, die auf Stelzen ging, und suchte die wahren Töne der Natur. Er führte in's Trauerspiel den simplen Ton ein, welcher der Würde und Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wußte ihn von der simpelsten Sentenz bis zum feurigsten oder wüthendsten Ausdruck abzustufen. Er führte im Lustspiele den natürlichen ungezwungenen Conversationston ein, so wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrscht. Wenn er auf's Theater trat, so war er bis zur äußersten Illusion ganz der Mann, den er vorstellte. Diejenigen, welche diesen unnachahmlichen Schauspieler in den so sehr verschiedenen Rollen des Odoardo, Kodrus, Fayel, des tauben Apothekers, Advocaten Patelin und des Bauern mit der Erbschaft *)

*) Diese Rolle gab er, selbst nach Schröder's Urtheil unübertrefflich, in plattdeutscher Sprache und mit so ungezwungener Natur, daß ein Bauer unter den Zuschauern ausrief: „Wo hebben de Lüt man den Buren herkregt?" und sich schlechterdings nicht wollte bedeuten lassen, daß der Bauer von einem Schauspieler dargestellt werde.



gesehen haben, und besonders diejenigen, die sich noch erinnern können, wie es vor ihm auf den deutschen Bühnen aussah, werden mir Recht geben."

In gleicher Weise äußert sich Schink, was um so mehr in's Gewicht fällt, weil Schink ein ganz entschiedener Partisan Schröders war. Er sagt: „Eckhof ist so sicher unter den Schauspielern gewesen, was Lessing unter den Dichtern war: der Erste, der Unerreichliche! Wer kannte, wie er, so alle Falten des Herzens, wer so alle Farben und Kontraste der Stände? Wer hatte so alle Klänge und Töne der Leidenschaft in seiner Gewalt? Wer war so immer der Mensch, den er vorstellte und so niemals Eckhof? Wer machte so Voltaire's und Corneille's Todtengerippe zu seelenvollen, kraftvollen Wesen, Herz und Geist interessirend? Wer wachte so für den Dichter, wenn er schlief? Wer that, wie er, der Kunst weder zu viel noch zu wenig? Daher kam auch die gewaltige Täuschung, zu der er uns hinriß. Man konnte von ihm sagen, was Pope von Shakespeare sagt: Er war nicht der Nachahmer der Natur, er war die Natur selbst, und man muß nicht sowohl sagen, daß er nach der Natur, sondern durch sie gespielt habe. Von Richard III. bis zum Masuren, vom Fayel bis zum Advokaten Patelin, war sein Spiel immer tiefes Studium der Natur, immer Spiegel des Lebens. Das Herz wie Wachs zu schmelzen, Ströme von Zähren aus dem Auge zu locken, aus einer Brust, hart wie Kieselstein, die feurigsten Funken des Mit-

leids zu schlagen und all den Sturm der Leidenschaften in unsre Seele zu stürmen — war für Eckhofs Talent ein Spiel."

Von der herzenbezwingenden Gewalt in Eckhofs Rede giebt Nicolai noch ein Zeugniß in dem Bericht über den Besuch, den er ihm mit Mylius und Musäus in Weimar gemacht, wobei sie ihn bewogen hätten, ihnen etwas vorzulesen. Eckhof habe dazu eine Scene aus Kodrus, dann die Scene des Wiedersehens aus Zaire zwischen Lusignan und seinen Kindern gewählt. Und nun, in Schlafrock und Nachtmütze, die Brille auf der Nase, im Großvaterstuhle sitzend, habe er die tiefste tragische Erschütterung bei ihnen hervorgerufen, daß ihnen die Thränen über die Wangen gerollt. Und gleich darauf habe er, vom Stuhle aufgesprungen, den Schlafrock abgeworfen, eine Scene aus dem „Bauer mit der Erbschaft" mit so drolliger Ergötzlichkeit dargestellt, „daß von der vorigen Würde und innigen Empfindung kaum noch eine Spur vorhanden gewesen. Bis auf die ausgebogenen Knie, die aufgezogenen Schultern, bis auf jede Muskel des Gesichtes war der Bauer da, bis auf die geringste Bewegung der Hand war Alles komisch."

Der Glaube an Eckhofs Redezauber war sogar bis zur Fabel gestiegen, man erzählte: er habe einen Engländer, der bei seiner raschen Durchreise schlechterdings eine Probe Eckhof'scher Kunst mitnehmen wollen, das deutsche A B C mit so mannichfachen Abstufungen des Ausdruckes vorgelesen, daß der Engländer durch Thränen,

Schrecken und Schauer bis zum lautesten Gelächter getrieben worden sei.

Ob Eckhof den übermüthigen Humor zu solchem Scherze besessen, ob seine Redlichkeit ihn zugelassen hätte, ist sehr zu bezweifeln. Ueberhaupt können uns alle diese Zeugnisse nur den unbegrenzten Enthusiasmus beweisen, den Eckhof im letzten Stadium seiner Laufbahn erregte, nicht aber ein Bild von seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit geben. Dazu müssen wir bestimmtere individualisirende Zeugnisse aufsuchen.

Ifflands Urtheil über ihn lautet: „Die Darstellungen, worin dieser Künstler am meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter und fein komische Charaktere. Im Fache der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig; doch ließ seine fast kleine Gestalt bei dem Anfange solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ. Den Vers hat er nicht bloß nach einer Melodie in's Ohr schallen lassen*), sein Vortrag der Verse war Darstellung des erhöhten Seelenzustandes, aber stets blieb dabei der Charakter fest stehen, und durch leise Andeutungen wurde uns oft der Mensch vorgeführt, so daß nie

*) Von dem Fehler noch hörbarer Skansion wäre er demnach in seinen letzten Lebensjahren, in denen Iffland ihn beobachtete, frei geworden.



leere Rednerpracht den Hörer erkältete. Dem prosaischen Dialog gab er das Leben der guten Gesellschaft mit ihren belebenden Eigenheiten. Gefühle und Sentenzen predigte er nicht, er gab sie als Resultate des Nachdenkens der Erfahrung, Liebe und Sorge. Er weinte den Kummer nicht heraus, er klagte die Vaterliebe nicht vor, er gab den Seelenzustand selbst, er ging vom Herzen zum Herzen und so wie er stets die Ueberzeugung traf, einigte er alle Menschen von allen Ständen zu einem Gefühl. Der verständige, seltene, immer bestimmte Gebrauch, den er von den Richtungen des Halses, des Kopfes machte, die weise Verwendung seiner Schritte, die kluge Deutung seiner Händesprache, alles dies waren Vorrückungen in das Gebiet, welches er sich zu eigen machen wollte. Sandte er diesen das Gesicht nach, traf endlich Blick und Ton auf den Punkt hin, wo er wirken wollte, so war ihm stets die Eroberung gewiß, welche sein Genie verlangte."

Für den vielsagenden Ausdruck seiner Gesten führt auch Lessing einen Zug an, als er in der Dramaturgie die Rolle des Derimont in Cenie bespricht und zuerst die Mischung von Sanftmuth und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge rühmt, mit welcher Eckhof den Charakter verwirklicht, und dann fortfährt: „Wenn er zum Schluße des Stückes vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist, aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" Wer

hat den Mann gelehrt, mit einem nur erhobenen Finger, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land. Tot linguae, quot membra viro!"

Auch bei Gelegenheit des Sidney von Gresset lobt er Eckhofs „Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt."

Verschwiegen darf dabei nicht werden, daß auch das Uebermaaß jener malenden Gesten an Eckhof getadelt worden ist, daß man ihm nachgesagt: er wolle zu viel malen, zu viel beschreiben, und seine Geberden wären daher in der höchsten Leidenschaft zu Zeiten convulsivisch, in komischen Rollen gesucht und überstudirt erschienen.

Daß Eckhof noch zur Zeit der Hamburger Entreprise einen Anflug von französisch preciösem Wesen gehabt habe, geht deutlich aus dem ausführlichen Lobe, welches Lessing ihm über die Rolle des Evander im Kodrus ertheilt, hervor. Lessing sagt: „Eckhof mag eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eignes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande,

mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.“ Nachdem er nun die innere Entstehung der Sentenzen, in ruhigen und heftigen Situationen, entwickelt, bezieht er sich auf Eckhofs Darstellungsweise, indem er sagt: „Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagerechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abzielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählig das Spiel seiner Glieder wieder in Gang.“ Es ist wohl keine Frage, daß diese Darstellungsweise an die conventionelle Feierlichkeit der Versailler Schule erinnert, und das Bild vervollständigt sich uns, wenn wir uns Eckhof im größten Theil seiner Heldenrollen im französischen Staatskleide agirend denken, wie Schröder ihn zuerst als König Canut von Elias Schlegel sah und dennoch wider seinen Willen zur Bewunderung hingerissen wurde. Die unscheinbare hochschultrige Gestalt im rothen gallonirten Kleide mit Stern und Band, einer Knotenperrücke, goldbesetztem Federhute, mit den herkömmlichen kurzen Sammethosen, Schnallenschuhen, dem Galanteriedegen, einen Krückenstock über die rechte Hand gehängt, die er selten aus dem

Busen zog, die linke Hand auf die rechte oder auf den Rücken gelegt. War es möglich, in solcher Tracht und der Haltung, die sie bedingt, bei der französisch zugeschnittenen Diction, den nordischen Helden ohne eine vornehme französische Nuance zu geben? Wäre es sogar recht gewesen? Nicolai rühmt ja von Eckhof, daß die Nationalität und der Charakter des Stückes seine Auffassungsweise modificirt habe.

Wie wird dagegen die ungezwungene Natur in seiner Darstellung des Tellheim und besonders des Odoardo gepriesen!

Diese Rolle muß nach allen Zeugnissen der bedeutendsten Männer jener Zeit gerade durch die äußere Unscheinbarkeit so gewaltig gewirkt haben, durch die zurückgedrängte, bezähmte, innerlich kochende Leidenschaft. Schink sagt in seiner weitläuftigen Auseinandersetzung des Spieles: „Seine Töne des erstickten Zornes, der knirschenden Wuth, des zusammengebissenen Schmerzes, sein Lachen der Verzweiflung — wer kann das malen? Jeder Ausdruck muß sich da erschöpfen. Sein „doch, doch meine Tochter!“ nie ist es wieder in eines Schauspielers Seele, in eines Schauspielers Mund gekommen, was das war!“

Nicolai ergänzt das Urtheil in den Worten: „Alles in seinem Spiele war so zusammenstimmend, seine innern Empfindungen entwickelten sich durch kleine Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich, daß bei dem

Herausreißen einer einzelnen Feder aus der Hutbesetzung den Zuschauer ein kalter Schauer überlief*)."

Nach der Vorstellung des Stückes in Leipzig äußerte Engel, — der übrigens bis an sein Ende Eckhof für den unvergleichlich größten Schauspieler erklärte, — „Um die Emilie ganz zu fassen, muß man Eckhof den Odoardo spielen sehen, das ist ein Teufelskerl! Er hat mein ganzes Blut in Aufruhr gebracht; alle Adern sind mir geschwollen!" Und als ihm Eckhof nun vorgestellt wurde, maß er ihn mit den Augen von oben bis unten, und beide Hände erhebend, rief er: „Das Männchen da ist nimmermehr Odoardo; der war acht Zoll größer, stark und stämmig!"

Zuletzt, um Eckhofs Bild zu vervollständigen, darf Schröder, sein unerbittlicher Tadler, nicht ungehört bleiben. Er gesteht, viel von ihm gelernt zu haben, besonders in der Kunst des Vortrages; denn in Eckhofs Munde sei die schaalste Prosa in Poesie verwandelt worden; der bloße Ton seiner Stimme habe Thränen entlockt. Als er ihn in Braunschweig zum erstenmale gesehen, habe die wenig imponirende Erscheinung ihm und seinen jungen

*) Dies Spiel ist seitdem in der Darstellung des Odoardo typisch geworden, und man kann die Progression des theatralischen Ausdruckes daran messen. Eckhof riß eine Feder aus dem Hutbesatze, jetzt sieht es an der Stelle, wo Odoardo steht, oft aus, als ob eine Henne gerupft worden wäre.



Kameraden eine große Geringschätzung eingeflößt, und sie hätten sich gefaßt gemacht, bei der Vorstellung des Oedip den Meister tüchtig auslachen zu können. Bei den ersten Versen aber, die Eckhof gesprochen:

„Ihr Völker, die der Schmerz in diesen Tempel führt,
Bringt Thränenopfer dar! Vielleicht wird Gott gerührt!"

sei ihm von dem unnachahmlichen Wohllaute des Vortrages, dem kein Herz habe widerstehen können, die Brust geschwollen und aller Spaß vergangen.

Schröders summarisch Urtheil lautet: „Eckhof war der größte Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt, er wäre sicher als Schauspieler eben so groß gewesen, hätte ihm die Natur einen besseren Körper gegeben, hätte er nie ein französisches Theater gesehen und nicht den größten Theil seiner Bildungsjahre in Hamburg und in einem beschränkten bürgerlichen Zirkel verlebt, der ihn mit dem Ton der großen Welt unbekannt ließ. Seine Erholungsnachmittage verbrachte er in einem Weinhause auf dem Steinwege, dessen Wirth Klapmeier hieß. Hier saß er einigen alten Bürgern und Bürgeroffizieren obenan, erklärte ihnen den Zusammenhang der Weltbegebenheiten aus den Zeitungen, sprach fast allein und war zwanglos wie auf seiner Klause. Deshalb entsah er sich auch auf der Bühne nicht zu räuspern, kaum halbgewendet auszuspucken und fortzusprechen. So fehlerhaft gebaut war sein Körper, daß römischen und türkischen Kleidern ein ausgestopftes Herz untergenäht werden mußte. Die un-

geheuren Ballen seiner Füße zu verdecken, fiel ihm gar nicht ein. Als knechtischer Nachbildner der Franzosen übertrieb er nicht nur in starkkomischen Rollen, sondern auch in heftigen, verzweiflungsvollen Auftritten des Trauerspiels. Ein der Sprache unkundiger Ausländer würde bei einigen Stellen des Oedip, Brutus, Richard, Mellefont, Beverley vielleicht gelacht haben. Aber wer ihn verstand, vergaß alle Mängel über seine unerreichbare Declamation, und sein Canut, sein Kodrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens, mußte von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden. Reden gemischter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit. In seinem: „Theophan, Sie sind doch wohl ein ehrlicher Mann!“ in „Nimm mir auch Deinen Pudel mit! Hörst Du, Just?“ lag eine Welt voll Ausdruck.“

Daß Eckhof auf solche Schilderungen von gemischter Stimmung — die so zarte Farben, so leisen Ausdruck fordern, und bei dem großen Publikum so gar keine Anerkennung finden — vornehmlich ausging, erkennt man noch aus andern Urtheilen, auch aus Lessings. Welch ein schönes Zeugniß, sowohl für die tiefe Innerlichkeit, als für die Anspruchslosigkeit seines Spieles ist es, daß Schröders Biograph erzählt: Eckhof sei selten und viel seltner applaudirt worden, als andre, sogar mittelmäßige Schauspieler neben ihm.

Mag man indessen von all diesen Urtheilen auch die Unbedingtheit des Lobes entschieden ablehnen, dagegen

allen Tadel willig aufnehmen, so tritt Eckhofs Künstlergestalt dennoch als die erste schöpferische Größe in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervor. Mag es immerhin seinen komischen Gestalten an Originalität, an Grazie, ja an Geschmack gemangelt haben, mag er in jugendlichen Rollen und als Repräsentant vornehmer Weltmanier nicht als musterhaft gelten — an wahrhaft innerer Würde und tragischer Kraft, an Einfachheit und Natur, an eigenthümlich deutschem Ausdruck ist er — auf der Höhe seines Lebens — ohne allen Zweifel das erste ausgebildete Muster gewesen.

Während die Neuber das Falsche abstellte, die Verworrenheit lichtete, das Verkehrte verbannte und in dieser negativen Wirksamkeit nur an Nachahmung der Franzosen erst einen Anhalt finden konnte, befreite Eckhof die Kunst nicht nur allmählig von dieser Abhängigkeit, sondern er offenbarte erst die nationale Eigenthümlichkeit unsres theatralischen Ausdruckes, er erfand die eigentlich deutsche Schauspielkunst. Er hat dem deutschen Worte, dem deutschen Geiste auf der Bühne die ersten, für alle Zeiten entscheidenden Siege erfochten. Wenn die Neuber das Theater aus Geringschätzung und Verachtung, aus dem bloßen Pöbelantheil rettete und zuerst die Aufmerksamkeit der Gebildeten und Vornehmen darauf lenkte, so hat Eckhof es in entschiedene Achtung und Vertrauen gehoben, hat ihm den wärmsten Antheil der bedeutendsten Köpfe gewonnen. Er hat die Schranke ge-

brochen, welche die Schauspielkunst außerhalb der geordneten Zustände, außerhalb des Schutzes und der thätigen Förderung der staatlichen Gewalten hielt; die ersten Hoftheater zu Schwerin, Weimar und Gotha, der erste Versuch eines Nationaltheaters zu Hamburg wurden mit den Gesellschaften unternommen, an deren Spitze Eckhofs Name glänzte; zufällig kann das nicht gewesen sein*).

Mit Recht wird er daher der Vater unsrer Schauspielkunst genannt; denn es ist seine Kraft, die sie erzeugt, seine nimmerrastende Liebe und Sorgfalt, die sie bis zum letzten Hauche seines Lebens erzogen hat. Er ist der gerechte Theilhaber an dem Ruhme Lessings: das deutsche Drama erschaffen zu haben.

Ein Blick auf Eckhofs Privatleben und persönlichen Charakter lehrt uns natürlich erst seine künstlerische Individualität ganz begreifen. Ist schon jedes andre Kunstwerk als die höchste Blüthe der Persönlichkeit des Künstlers zu betrachten, um wie viel mehr wird des Schauspielers Persönlichkeit, die das Material zu seinen Werken hergiebt, dabei mitsprechen! Hier durchdringen Kunstwerk und Künstler sich so gänzlich, daß Eines das Andere erst vollständig erklärt.

---

*) Gab doch der Herzog von Gotha bald nach Eckhofs Tode das Hoftheater wieder auf.

Eckhof hat es niemals nöthig gehabt, sich auf den widersinnigen Grundsatz zu stützen: daß man den Künstler vom Kunstwerke scheiden müsse. Die laxe Moral und die seichte Kunstanschauung, welche diesen Grundsatz gemeinschaftlich erzeugt haben, waren Eckhofs grundehrlicher Seele fremd. Durch und durch gewissenhaft, wie er war, konnte er sich über die Nothwendigkeit nicht täuschen, daß der Schauspieler seine Seele rein erhalten müsse, wenn menschliches Leben sich darin unverzerrt abspiegeln solle. Die religiöse Treue, mit welcher er seine Kunst übte, trieb ihn an: die Moral in seinem Leben auszuüben, die er auf der Bühne predigte, die Leidenschaften und Laster, die er dort als verderblich darstellte, an sich selbst zu bekämpfen. Die versittlichende Gewalt seiner Kunst äußerte sich an ihm selbst zunächst, weil es ihm wahrhafter Ernst damit war.

Wie er Alles mitzutheilen strebte, so hat er auch über die Nothwendigkeit einer besonders eifrigen Moral für den Schauspielerstand ein Vierteljahr lang in seiner Schauspieleracademie verhandelt. Sein fleißiger Kirchenbesuch war nicht nur der Beobachtung damaliger Sitte, sondern innerem Bedürfnisse zuzuschreiben. Unter seinen Gedichten fand Reichard nach seinem Tode mehrere, die er Kirchenstücke nannte. Er pflegte in Hamburg gern über die Predigten zu debattiren, wenn er nach dem Gottesdienste eine der angesehenen Familien besuchte, die mit seinem Umgange eine auffallende

Ausnahme von der gesellschaftlichen Aussonderung des Schauspielerstandes machten.

Auch für philosophische Untersuchungen zeigte er lebhaften Antheil, und in gewissen regelmäßigen Zusammenkünften von Kaufleuten und Gelehrten in Hamburg beobachtete Schütz, daß Reimarus sich gern der Wißbegierde Eckhofs hingab. Diese Thatsache entkräftigt wenigstens Schröders Behauptung, daß Eckhof ausschließlich bei Klapmeier und mit Spießbürgern verkehrt habe, obschon damit gar nicht in Abrede gestellt werden soll. daß Eckhofs Bildung und sein ganzer Habitus beschränkt bürgerlich gewesen. Sein Geist ging mehr in die Tiefe als in die Weite, von dem wild-genialen, geistreich-regellosen Wesen, das man sich gewöhnt hat von einem guten Schauspieler unzertrennlich zu glauben, zeigte Eckhof vollends keine Spur.

Das erste große deutsche Schauspielermuster war ein ehrbarer, rechtschaffener und gottesfürchtiger Mann, dem keine einzige Eigenschaft eines ächten Christen und guten Bürgers fehlte. Ordnung und Fleiß waren seine Cardinaltugenden. Seiner emsigen Arbeit, seinem unermüdlichen Nachdenken und seinem rastlosen Bildungsbestreben verdankte er seine Meisterschaft. Er war ein guter Ehemann, der seine liebe Noth hatte, die Theaterstellung der mittelmäßigen Frau zu verfechten, in den letzten dreizehn Jahren seines Lebens die arme Blödsinnige mit unermüdlicher Geduld pflegte

und mit Standhaftigkeit einen häuslichen Jammer ertrug, den er mit den Worten bezeichnete: er trage das blutige Hemd der Dejanira. Er war ein sparsamer Wirth, der sich bei solcher häuslichen Noth mit Entbehrungen durch seine beschränkte Lage hindurchschlug; denn der erste große deutsche Schauspieler brachte es lebenslang nicht höher -- selbst als er Director war — als auf sechshundert Thaler Gehalt und neun Klafter Holz.

Mag immerhin seine Ordnungsliebe zur Pedanterie, sein ehrenfestes Wesen zu Spießbürgerei geneigt haben, wer wollte ihm das nicht verzeihen? Wir haben es mit einem durch und durch deutschen Manne zu thun. Mag sein, daß er sich gern reden hörte und von seiner Wichtigkeit und Würde etwas hielt, sollte er denn gar nicht wissen, wie weit er seine Genossen an Kraft und Einsicht überragte? Mag sein, daß er geneigt war Andersdenkende für seine Feinde zu halten und, in ächter Schauspieler-Hypochondrie, Dinge und Menschen schwärzer zu sehen, als sie waren. Wer sich eine Vorstellung davon machen kann, was es heißt, 38 Jahre lang reformatorische Bestrebungen gegen die Strudel des Theaterlebens hindurchzuführen, wer die Schmerzen über Vereitelung der edelsten Absichten, den Grimm über den mächtigen Widerstand der elendesten Kleinlichkeit und die Geringschätzung zu beurtheilen weiß, welche ein tüchtiger Mann endlich für die unverhältnißmäßige Ausbeute eines aufgeopferten Lebens und für das Geschlecht, dem er es geopfert, mit hinweg-

nimmt, — der muß mit ehrfurchtsvoller Bewunderung auf das Lebensende des greisen Meisters sehen. Was war der letzte Gedanke, der ihn mit jugendlichem Eifer beschäftigte? Er hatte eine neue Wohlthat für seinen Stand ausfindig gemacht, ein neues Mittel ersonnen, die Leute, denen seine Größe ein Dorn im Auge war, bürgerlich und moralisch zu heben.

Darüber vergaß er allen Groll und übergab, wenige Monate vor seinem Tode, seinen Plan an Schröder mit einem Briefe, in welchem er noch einmal die Bitterkeit seines theatermüden Herzens ausschüttet.

Als Motto hatte er das Blatt mit den Worten aus Julius von Tarent überschrieben: „Ach solche Klagen hörte dies Gewölbe seit Jahrhunderten!" Dann beginnt er: „Die Hindernisse, die meinem Hang zum Werke, nach nunmehr lange zurückgelegten 38 Jahren, in den Weg gelegt worden sind, und die meine Neigung: so viel Vortheilhaftes für dasselbe zu stiften als möglich, zu unterdrücken gesucht, haben mich bis zum kriechenden Wurm erniedrigt. Die Unwissenheit von Seyler und Löwen, Koch's schwarze Seele, sein ausgestreutes und Wurzel gefaßtes Gift haben mir Herkulesarbeit auferlegt." Er klagt über Undankbarkeit, die ihn durch ihre Kränkung im vergangenen Jahre an den Rand des Grabes gebracht habe. „Zur höchsten Zeit", fährt er fort, ermannte mich die Vernunft mit der Vorstellung des Laufes der Welt, Davids Klagen und Judas Exempel. —

Die Erfahrung, die ich gemacht, war: ist man strenge, so schreien sie über Tyrannei und Despotismus; und ist man gelinde, so treten sie einem auf den Kopf und spielen auf der Nase." Dann klagt er, daß er nicht Ruhe vor Anfeindungen habe: „Der Löwe lag schlummernd an einem dünnen Stricke; glaubte sein Alter, sein Ansehn, die Vorstellung seiner Kraft und übrigen Eigenschaften, würden die hüpfenden Füllen, wenigstens in seiner Gegenwart, an ihre Bestimmung, nämlich: zu tragen, erinnern. Vergebens! Jetzt, da man es gar so weit treibt, ihn in Ketten schließen zu wollen, um ihm den Kopf eintreten zu können, wacht er auf, steht gerüstet als ein Löwe. Ich wünsche keinen Krieg; ich liebe und suche den Frieden und für meine wenigen übrigen Tage Ruhe. Aber meine Lenden sind umgürtet, meine Feldequipage ist fertig, und kommt es zum Streiten, will ich wenigstens nicht als Feigherziger fallen und sterben.

Aber alles dieses erstickt in mir nicht das Verlangen, der Comödianterei überhaupt so viel zum Besten zu thun als ich kann. Ich sehe aufs Ganze und lasse mich durch die Individua nicht abschrecken. Ich möchte gar zu gern noch einen guten Gedanken mehr in die Grube nehmen: segnen, die mir fluchen, wohlthun denen, die mich hassen."

Hierauf theilt er Schrödern sein Vorhaben mit: eine allen deutschen Schauspielern gemeinsame Pensions- und Wittwenkasse zu stiften. Eine Einrichtung, die,

wenn sie gelungen wäre, dem Schauspielerstande eine viel zuverlässigere und unverfänglichere Versorgung geboten hätte, als alle vereinzelten Pensionsanstalten, welche seitdem ins Leben getreten sind; ihm eine unabhängige Stellung gegeben und obenein auf den Gesammtgeist des Standes den Einfluß nicht verfehlt hätte, den Eckhof damit beabsichtigte. „Denn diese Pensionskasse, — schreibt er — soll nur ein entfernter Schritt zu einem ganz andern Ziele sein, ich will ins große Ganze mehr und engere Verbindung und Rechtschaffenheit zu bringen suchen.“ Ihm schwebte ein förmlicher Bund zur Förderung und Erhaltung der Standesehre vor, wie der Orden der heiligen Genoveva unter den französischen Schauspielern gewesen, dessen Statuten er besaß. Die Furcht vor dem dürftigen Alter, diesem immer drohenden Gespenste im Leben der Schauspieler, sollte ihr Zuchtmeister werden, der gemeinsame Vortheil künstlerische und sittliche Haltung vermitteln, das war des weisen Meisters letzter Gedanke.

Mit diesem Zeugniß einer unverwüstlichen Liebe für seine Kunst und seinen Stand schließt sein Leben ab.

Noch manche Anerkennung und Ehre schmückte die Neige seiner Tage. Bei dem neu zu errichtenden Hoftheater in Mannheim wurde ihm 1776 das Amt eines Lehrers der Grundsätze der Dramaturgie angeboten, ein Jahr darauf erhielt er eine Einladung nach Weimar, wo er in glänzendem Andenken stand, um mit dem Herzoge, dem Prinzen Constantin, mit Goethe und mehreren

Herren und Damen des Hofes den Westindier auf dem herzoglichen Dilettantentheater vorstellen zu helfen. Er spielte den Stockwell, der regierende Herzog den Major O Flaherty, Goethe Belcour.

Gegen Ende dieses Jahres aber nahm seine körperliche Schwäche immer mehr überhand, er litt an Schwindsucht und Wassersucht, glaubte Anfangs 1778, wie er in dem letzten Briefe an Schröder äußert, „ein schleichendes Fieber endlich mit 72 Chinapulvern zur Flucht gebracht zu haben“, er täuschte sich, seine Schwäche erzeugte sogar Anfälle von Geistesabwesenheit.

Am 16. Juni desselben Jahres in der Frühe entschlummerte er sanft. „Mein Geist fährt zu dem, der ihn gegeben hat, was habe ich zu fürchten?“ hatte er kurz vor seinem Ende gesagt.

Am nächsten Tage fand auf der schwarz behangenen Hofbühne eine förmliche Trauerfeierlichkeit statt. Boeck hielt vor dem in Trauerkleidern versammelten Künstlerpersonal eine von Reichard verfaßte Rede. Die Leiche ward auf Kosten der Freimaurerloge, in welcher er das Amt eines Redners bekleidet hatte, bestattet; mit der Verlassenschaft war es also wie gewöhnlich bei deutschen großen Männern bestellt.

Seine letzte Rolle war die des Geistes von Hamlets Vater, seine letzten Worte auf der Bühne: „Ade, Ade! Gedenke mein!“

Seine Ruhestätte hatte der Herzog durch einen einfachen, flach über dem Grabe liegenden Stein mit der laconischen Inschrift: „Hier ruht Eckhof," bezeichnen lassen. Bei einer Vergrößerung des Friedhofes, wobei eine nahe Mauer niedergerissen und Schutt und Gestein auch über Eckhof's Grab geworfen wurden, scheint der Denkstein mit fortgeschafft worden zu sein; die Erinnerung an die Grabstätte ging verloren. Den Bemühungen künstlerischer Pietät gelang es endlich, sie wieder aufzufinden, unzweifelhaft zu constatiren, und die Coburg-Gothaischen Hofschauspieler haben sie im J. 1846 durch einen neuen Denkstein vor abermaliger Vergessenheit geschützt.

VIII.

Das Ergebniß der bisherigen Entwicklungen.

Die folgenwichtige Wendung, welche die Dramatik in den siebenziger Jahren nimmt, nöthigt uns, die Resultate der bisherigen Epoche aufmerksam zu betrachten.

Die Autorität des französischen Geschmackes war durch Lessing vernichtet, schon verschwanden die Tragödien des Corneille, Racine und Voltaire nach und nach vom Repertoir, die Schauspieler entwöhnten sich vom Alexandriner. Selbst französische Lustspiele kamen immer seltner vor; auch der letzten eleganten Metamorphose, in welche der Lustigmacher sich geflüchtet, dem Valet, der bis jetzt die Comödie beherrscht hatte, fing man an den Platz auf der deutschen Bühne streitig zu machen. Dagegen fand die comédie larmoyante, das „weinerliche Drama,“ wie es Lessing taufte, in der deutschen Empfindsamkeit

einen fruchtbaren Boden. Beaumarchais' Eugenie, Mercier's Deserteur aus Kindesliebe, der beliebte Galeerensklave u. A. traten in die Fußstapfen von Gellert's rührenden Comödien und es war nicht zu verwundern, daß jene Zeit auch vor der Bühne den Thränenrausch fortzunähren wünschte, den sie aus dem Schwall der, von Werther's Leiden ins Leben gerufenen, Siegwart's-Romane, sog.

Gleichwohl — wenn man an Gottscheds Zeit zurückdenkt, wo die Dichter zu dramatischen Arbeiten getrieben werden mußten, wo Neubers sich die neuen Stücke aktweis erbettelten — ist es eine Freude, auf den reichen Dichterfrühling hinzusehen, der mit Lessing über Deutschland aufgegangen war. Wie rasch hatten sich überall die Blüthen der Nationalpoesie entfaltet, und wie eifrig hatten sie sich alle der aufgehenden Sonne des nationalen Theaters zugewandt!

Es zeugt von der gewaltigen Anstrengung, welche der deutsche Geist daran setzte, daß dieser Aufschwung so viele schöne Leben rasch verzehrte. Elias Schlegel war früh gestorben, Chronegk, der hoffnungsvolle Brawe, Abbt, Mylius, Michaelis, Schiebeler, Löwen, die dichtenden Schauspieler Krüger und Uhlich*), Alle welkten sie früh dahin, ohne der Bühne die Verheißungen ihrer Talente erfüllt, ohne selbst die Früchte

*) Später auch Lenz und Lerse.

ihres Strebens genossen zu haben. Aber der jugendliche deutsche Dichtergeist füllte die Lücken mit immer neuen Streitern. Weiße's Fruchtbarkeit an Tragödien, Lustspielen und Opern, kam der Bühne am meisten zu Statten, wenngleich sie ihm keine eigentlichen Fortschritte verdankte. Wieland war durch die Anwesenheit der Ackermann'schen Gesellschaft in Zürich dem Theater gewonnen worden. Er schrieb 1758 Lady Johanna Gray, 1760 Clementine von Poretta und zeigte sich in Weimar der Oper hülfreich. Den größten Dienst aber erwies er der Schauspielkunst durch die erste, literarisch gültige Uebersetzung des Shakespeare (1762—1766). Gleim, Geßner, Pfeffel bildeten das Schäferspiel fort, Bodmer, Romanus, Kleist, Zachariä, Clodius, Sturz, Leisewitz wandten sich ebenfalls der Bühne zu. Gotter, Bock, Bode u. A. sorgten reichlich für geschickte Bearbeitungen fremder Originale, mit denen man damals nicht die Uebertragung fremder Nationalität auf unsere Bühne beabsichtigte, sondern im Gegentheile das Fremde der deutschen Weise anbequemte; man nannte das: die Stücke nationalisiren, wohl auch originalisiren. Die zahlreichen Wiener Poeten*) schrieben um die Wette; sogar mit Klopstocks dramatischen Gedichten, machte man Aufführungsversuche. Gerstenberg schlug mit seinem Ugolino einen fremd gewordenen Ton wieder

*) Siehe S. 224.

an, die alte Marterlust der Mordspektakel wollte aber im Publikum nicht wieder erwachen. Nur Döbbelin — in dem die Haupt- und Staatsaction noch fortspukte — brachte mit seinen eignen Kindern die fünfaktige Hungerfolter auf die Bühne. Unter den dichtenden Schauspielern wurde Brandes am meisten ausgezeichnet: „der Schein betrügt“ und „Graf Olsbach“ erschienen überall mit Glück.

Verhehlen darf man sich nicht, daß diese höchst erfreuliche allgemeine Regsamkeit wenig eigentlich Durchgreifendes und wenig Geschmackvolles hervorbrachte. Lessing überragte seine bisherigen Zeitgenossen auf eine unvergleichliche Weise und das deutsche Drama stand dem ausländischen immer noch merklich nach. Die englischen bürgerlichen Dramen, welche die sentimentale Natürlichkeit so ergiebig unterstützten, hatten sich heimisch gemacht und wurden zu Mustern für unsere Originalproduction. Die englische Mode verdrängte allgemach die französische. Ja, was das Schlimmste war, die an sich so preisenswerthe Natürlichkeitsrichtung vergriff sich in ihrem Maaßstab; nicht die großartige, starke Natur, sondern die bürgerliche Zahmheit, die Alltäglichkeit wurde zum Muster genommen. Wir sehen das an Stücken, welche damals die höchste Beliebtheit genossen, wie Weiße's Romeo und Julia, Leisewitz' Julius von Tarent u. A., immerhin haben wir also in dieser Zeit auch nur eine Uebergangsperiode, eine zum andern Extrem führende Reaction gegen die französische Geziertheit der ersten

Schule zu erkennen. Die Prosasprache war zu fast unbedingter Herrschaft auf der Bühne gelangt und niemand verfocht sie mit solcher Ausschließlichkeit als Engel, der um seiner beiden kleinen Stücke willen, „der dankbare Sohn“ und „der Edelknabe“, damals den besten dramatischen Dichtern zugezählt werden konnte und in dem die Natürlichkeit unserer Kunst überhaupt den hartnäckigsten Vertheidiger fand.

Um den Grad der Entwicklung zu verstehen, welchen, bei dieser Richtung, die Schauspielkunst erreicht hatte, darf man die Bildungsmomente, aus denen er hervorgegangen war, nicht unberücksichtigt lassen.

Daß Lessing um die Feststellung dieser Richtung das Hauptverdienst hatte, daß er mit den Charakteren seiner Gedichte eine unausweichbare Forderung an die Erfindungskraft der Darstellungskunst gemacht, und sie dadurch gereift hat, ist uns nicht entgangen; aber er stützte sich dabei auf schon ältere Elemente. Wir dürfen nicht vergessen, daß die naturtreue Darstellungsweise aus Molière's Comödien ihren Anfang datirt. Sie nährte sich an seinen Nachfolgern fort, aber diese waren unbedeutender und gehaltloser; und je weniger Charakter nun die Lustspiele von Destouches, Marivaux u. s. w. hatten, je größere Anstrengungen mußte die Erfindungskraft der Schauspieler machen, welchen hineinzulegen.

Iffland sagt davon: „Die Stücke, worin die Schauspieler damals aufzutreten genöthigt waren, hatten wenig

Handlung, mehr Verflößung der Charaktere im Dialog, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauspieler genöthigt, wenn sie anders interessiren wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, sondern durch das Leben, das sie hineinzulegen sich bemühten, ein wirkliches Menschengemälde zu schaffen. Die Ruhe der Darstellungen mußte weit entfernt von Kälte, und von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt sein, welche das Geschäftsleben oder den Weltton charakterisiren. Diese Aufgabe ist nicht leicht."

Die Schauspielkunst war also auch durch die an Charakter und Gedanken ärmeren Stücke — und die Goldoni'schen und Holberg'schen fielen in mancher Beziehung in dieselbe Kategorie — zu selbstschöpferischen Anstrengungen gezwungen. Sie mußte darauf ausgehen, das Gedicht zu einem höheren und reiferen Leben zu reproduciren, konnte sich nicht an dem genügen lassen, was sie vorfand, sondern mußte es durch eigne Erfindung reicher zu variiren, wärmer zu beseelen streben. Auf diese schon geübte Productionskraft stützte sich Lessing und lehrte sie ihr Meisterstück: die Charaktere seiner Gedichte zu vollenden.

Wir wissen von Eckhofs Sorge: daß diese selbstschöpferische Anstrengung in seiner Kunst durch allzuinteressante Stücke erlahmen möchte, und es ist kein Zweifel, daß das Streben nach Charakteristik damals in der Schauspielkunst allgemeiner sein mußte, als in irgend einer späteren Epoche. Zudem nöthigte die Beschränkt-

heit der Personale die jungen Talente sich in allen Rollenfächern, alten und jungen neben einander zu versuchen, die Talente entwickelten sich mannichfaltiger, wurden mehr in die Tiefe der Menschendarstellung geführt und haschten nicht bloß nach äußerlich brillanten Momenten.

Das war die Zeit, wo es Schrödern noch verletzend auffiel, als bei seiner Rückkehr zur Hamburger Entreprise Böck ihm die Fortschritte, die er indessen gemacht, durch die Aeußerung bezeichnete: „O jetzt hab' ich's weg. Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer." Böck rühmte sich dieses Kunstgriffes als einer damals neuen Erfindung, der indessen Lessing in seiner Dramaturgie schon auf die Spur gekommen war und sie züchtigte. „Damals" sagt Schröder weiter, „war Böck der einzige, der schrie, nachher ist er sehr überschrieen worden."

Die damalige Abgeschlossenheit des Schauspielerstandes mußte sehr viel zur Gemeinsamkeit der Richtung, zur Uebereinstimmung des Spieles beitragen; wir haben aus der Grundverfassung der deutschen Schauspieleracademie ersehen, bis zu welchem Grade des Zwanges sogar man diese Uebereinstimmung treiben wollte. Zudem war der Prinzipal, der Comödiantenmeister, eine natürliche Autorität. Wie ein Meister in seiner Werkstatt angiebt, wie gearbeitet werden soll, so stand dem Prinzipale das Recht zu, die Uebereinstimmung der Darstellung regeln

zu dürfen; wer sich zu fügen nicht Lust hatte, war bald aus dem Verbande auszuschließen, die Anstellungen waren alle auf kurze Kündigung, auf 3 bis 6 Wochen gestellt. Der Schauspieler lebte wie ein Vogel auf dem Zweige, immer zum Weiterfliegen bereit. Die bedeutendsten Künstler sehen wir unaufhörlich von einem Prinzipal zum anderen hin- und herziehen. Natürlich, da sie mit jeder Gesellschaft wandern mußten, war es ihnen zuletzt gleichgültig, ob sie mit der Stadt auch den Prinzipal wechselten. Ein Ausharren bei einer Gesellschaft, wie Eckhof's bei Schönemann 17 Jahre lang, gehört zu den Seltenheiten.

Wie unermeßlich mußte aber durch diesen Zustand die Arbeit vermehrt werden, um das Repertoir im Gange, die Vorstellungen in Uebereinstimmung zu erhalten! Und doch ist diese wichtigste Aufgabe gelöst worden, und mußte es werden aus einem Grunde, welcher überhaupt der mächtigste Hebel der ganzen gewaltigen Anstrengung war, welche die Schauspielkunst in dieser Periode zu ihrem Fortschritte gemacht hat.

Es mußte nämlich zu dieser Zeit dem Schauspielerstande Alles daran gelegen sein: die Gebildeten, die Leute von Geschmack, die höhern Stände, die Höfe, für sich zu gewinnen.

Der Theatergeschmack der höheren Stände hing an den französischen Schauspielern, welche sich an allen Höfen einnisteten, alle großen Städte schatzten. Sie zu verdrängen, ahmten die Deutschen ihnen nach und gewannen

dadurch zunächst die Aufmerksamkeit der höheren Stände; sie durften sich nun neben den Franzosen zeigen. Das war aber für ihre bessere Existenz nicht genug, die Fremden mußten besiegt und verdrängt, die reiche Unterstützung der Höfe mußte ihnen entrissen werden, wenn aus dem deutschen Theater etwas werden sollte. Die natürlich überwiegende Befähigung der Franzosen für die Schauspielkunst, die Abrundung ihres Ensembles, selbst bei den untergeordnetsten Truppen, alles das mußte nothwendig erreicht, ihnen gleichgethan werden, wenn man sie in der Gunst der Höfe ausstechen wollte. Das war der stärkste Impuls, der sich, bewußt oder unbewußt, jedem einzelnen Talente mittheilte und der sie mehr auf Ausbildung einer feineren Charakteristik, als populärer Effekte hindrängte. Dieser Franzosenkrieg, welchen die deutsche Schauspielkunst um ihr materielles Interesse, wie um ihr artistisches Ansehen führte, von Lessing so meisterhaft geleitet und von der Hamburger Schule unter Eckhof ausgefochten, entschied sich, als das nationale Drama mit Minna von Barnhelm und Emilia Galotti vollendet war. Als die Höfe die nationale Selbständigkeit der deutschen Kunst anerkennen und achten mußten, da wandten sie ihr auch eine volle Theilnahme zu, und so sehen wir in den siebenziger Jahren die deutschen Fürsten, den Kaiser an ihrer Spitze, sich immer zahlreicher zu Schirmherrn des deutschen Theaters erklären.

Lückenhaft und ungleich bleibt diese Theilnahme aber

immer noch, der theatralische Zustand in den verschiedenen Residenzen auffallend verschieden, zögernd, oft täuschend der Fortschritt der Stabilität.

Die gesicherten, glänzenden äußeren Verhältnisse des Wiener Theaters sind uns bekannt. In Berlin hatte Koch dem deutschen Theater wenigstens eine bleibende Stätte erobert, selbst gegen die Anmaßungen des begünstigten französischen Theaters. Der Beliebtheit seiner Singspiele war das zu danken, dafür nahm dann freilich die Pflege des Schauspiels nur eine secundäre Stelle ein, Talente wie das der Frau Starke und des Brückner'schen Ehepaares, schienen zum Feiern verurtheilt*). Indessen versäumte Koch doch nicht geradezu die Momente des dramatischen Fortschrittes, im Gegentheile ging er sogar mit der Aufführung des Götz von Berlichingen von Goethe im Jahre 1773 allen Bühnen voran**). Das Stück trat zu jener Zeit, da die Regel der drei Einheiten die Bühne beherrschte, — von der selbst Lessing sich nur unwesentliche Abweichungen erlaubt — in seiner ersten Gestalt, in welcher es im Druck erschienen war, als eine wahrhafte Monstruosität auf. Das gewaltige Werk, der geharnischte Erstling der neuen großen Dichterperiode, machte das Theater-Publikum nur

*) In seinem Personale zeichneten sich fortdauernd aus: die Steinbrecher, Martini, das Löwe-Huber'sche Ehepaar, Frau Witthöft und ihre Tochter.

**) Brückner spielte die Titelrolle.

verdutzt. Die Zerstückelung der reichen, bunten Handlung war noch größer, als die der Haupt- und Staatsactionen, deren man sich wohl erinnerte, aber die man nicht zurückwünschte. Man konnte sich nicht orientiren, die Kürze der meisten Scenen ließ keinen Eindruck fest werden. Dazu hatte diese markige Wahrheit der Gestalten etwas Erschreckendes, man sah die bisherige Natürlichkeit überboten. Kurz, das Werk machte auf der Bühne durchaus nicht die Sensation, welche alle Diejenigen erwartet hatten, welche darin die Verkündigung einer neuen Zeit erkannten.

Daß sie aber darin Recht hatten, ergab sich schon einfach daraus, daß vor der Wahrheit dieses Gedichtes der letzte Rest theatralischer Convention weichen mußte. Den Gebrauch, alle Stücke, die nicht geradezu antik oder morgenländisch waren, in französischer Hoftracht zu spielen, stieß Götzens eiserne Hand über den Haufen. Im Staatskleide und mit gepuderter Frisur konnten diese Gestalten nicht erscheinen, ihre Fehden waren mit dem Galanteriedegen nicht auszufechten. So deckte Goethe's Götz denn schonungslos auf, — was an Lessing's Stücken nur nicht bemerkbar geworden war, weil sie moderne Zustände schilderten, — daß das bisherige conventionelle Costüm nur ein Ergebniß der bisher gültigen conventionellen Poesie und der conventionellen Darstellungsweise gewesen war. Mit dem wahrheitstreuen Gedichte mußte die Darstellung, mußten deren Requisiten es auch werden.

So datirt von dieser ersten Aufführung des Götz die

Einführung der charakteristischen Costüme und Decorationen. Koch fühlte die Nöthigung, hier seinem ersten Schritte, den er bei Schlegel's Herrmann gethan, den zweiten entscheidenderen folgen zu lassen, er wandte bedeutende Kosten daran, Costüm und Decorationen nach Meil's Angaben herzustellen.

Auch mit Goethe's Clavigo nahm er im nächsten Jahre den Vortritt und so sehen wir den alten Cunctator noch am Ende seines Lebens an der Spitze des Fortschrittes; eine merkwürdige Probe: daß die unausstehlich langweilige, prosaische, vermittelnde Mäßigung, mit ihrem Elephantenschritt, zuletzt doch zur Führerin der Bewegung wird.

Koch starb 1775 im 72ten Lebensjahre, im 46ten seiner Theaterlaufbahn. Seine letzten Tage waren von Prätensionen und Kabalen seines Personals vielfach getrübt. Was ihm das Theater verdankt, steigt in der Schätzung, wenn man die Summe seines Lebens zieht. Auch der Vorzug, den er der Oper gewährt hat, wird durch die Nöthigung der Zeit entschuldigt. Wir haben gesehen, daß Seyler denselben Weg eingeschlagen hatte, um seine Prinzipalschaft über Wasser zu halten, und wir werden weiter sehen, daß die hochbegabtesten Directoren ihn nicht vermeiden konnten. Die allgemeine Achtung, welche Koch in das Grab folgte, war daher wohlverdient.

In Dresden hatte sich noch keine Heimath für die deutsche Kunst eröffnet. Außer der großen italienischen

Oper, welche in wenigen Carnevalsvorstellungen ungeheure Summen verschlang, spielten die italienischen Unternehmer Locatelli, Moretti und endlich Bondini ihre Buffoopern, abwechselnd mit der französischen Comödie, während deutsche Truppen unter Kalden, Döbbelin, Merschy (der mit Kindern umherzog) und Koberwein nur vorübergehenden Aufenthalt fanden.

München bot bis zum Beginn der siebenziger Jahre den Kampfplatz für die seltsame Rivalität zwischen der vom Hofe mit großen Kosten erhaltenen italienischen Oper und den Jesuitenspielen dar, welche ebenfalls in großem Ansehen standen und die alten volksthümlichen geistlichen Farcen und volksthümlichen improvisirten Possen unter ihren Schutz nahmen. Herumziehende Banden spielten auf der Bühne, die in einem Brauhause errichtet war, Bernardon-Kurz trieb ebenfalls sein Wesen mehrere Jahre lang in München. Das deutsche Theater war hier noch ganz auf mittelalterlichem Fuße, selbst als in Wien der norddeutsche Einfluß schon gesiegt hatte. Endlich machte die neugestiftete Academie der Wissenschaften es zu ihrer Sache, dem regelmäßigen Schauspiele Bahn zu schaffen. Auf ihre Veranlassung übernahmen die Freiherrn von Obermayer, von Osterwald und von Lory, nach dem Muster der Wiener Cavaliersimpresen, nur mit unvergleichlich knapperen Mitteln, das Theater des Haschebräuers in der Sendlinger Gasse. Der junge Notar Nieser, der eine Zeit lang bei Kurz Schau-

spieler gewesen, wurde, als Theilhaber an der Unternehmung, der eigentliche Director desselben und seinen begeisterungsvollen Bemühungen gelang es, mit dem untergeordnetesten Personal, am 10. November 1771 das erste regelmäßige Stück, Stephanie's „Wirthschafterin" zu Stande zu bringen, dem sogar bald „die Matrone von Ephesus" von Weiße, „Adel des Herzens" von Zachariä und die drei Lessing'schen Dramen folgen konnten. Der alte Unternehmer Lorenzoni gab die anfangs versuchte Gemeinschaft mit dieser Neuerung auf und wich mit den derben improvisirten Späßen des Waldhansel nach der Au, wo das Hanswurst- und Staatsactionenwesen, besonders während der Dulten in der Kreuzercomödie fortspukte *). Niesers Bemühungen erregten den Antheil des Hofes, das alte Operntheater wurde dem deutschen Schauspiele eingeräumt und die Academie verlieh Nieser

*) Die Dulten waren Märkte mit Ablaß- (Indult) Ertheilungen, die Kreuzercomödie hatte den Namen davon, daß jeder Eintretende einen Kreuzer zahlte, der aber nur für einen Akt galt; war dieser vorüber, so ging, während der Musik, Hanswurst mit dem Teller herum und sammelte von jedem Zuschauer einen neuen Kreuzer für den nächsten Akt. So ging es fort und fort, denn es wurde während der Dulten vom Morgen bis zum Abend, nur mit Unterbrechungen für die Mahlzeiten, wie bei den alten Mysterienaufführungen, gespielt. Man konnte also zu jeder Tageszeit eintreten und so viel Akte mit ansehen, als man Kreuzer dafür hatte. Von der Composition dieser Stücke kann man sich demnach eine Vorstellung machen.

eine goldene Medaille für Nationalverdienst. So spät also München auch in das moderne Kunstleben einrückte, so geschah es doch in gutem Geiste und mit voller Anerkennung seiner ernsten Bedeutung.

Gänzlich hoffnungslos für die deutsche Kunst, sah es dagegen noch zu dieser Zeit in Stuttgart aus und blieb es bis in die neunziger Jahre. Herzog Karl Eugen unterhielt nur italienische Oper, Ballett und französisches Schauspiel, und diese mit einer an's Fabelhafte grenzenden Verschwendung, so daß dadurch der Stadt und dem Lande eine heftige Erbitterung gegen das Theater, anstatt der Neigung dafür, eingeflößt wurde. Die berühmtesten ausländischen Talente wurden durch übermäßige Gehalte und reiche Geschenke nach Stuttgart gezogen. Jomelli war neunzehn Jahre lang Oberkapellmeister, Noverre leitete die Balletts, die berühmtesten und schönsten Tänzerinnen wurden mit Geschenken und Aufmerksamkeiten überschüttet. Die ersten Talente fuhren in herzoglichen Equipagen und hatten vertragsmäßig täglich 6 Couverts aus der herzoglichen Küche. Nach der Aufführung der Oper Semiramis wurden allein für 15000 Fl. Geschenke vertheilt. Die Pracht der Costüme und Decorationen überstieg allen Glauben; die Zeichnungen, welche der berühmte Bocquet dafür machte, galten nachher in Paris für Muster. Das Ludwigsburger Theater war für Spektakelstücke besonders erbaut, die Hinterwand ließ sich in ganzer Breite öffnen und auf dem dahinter liegenden Wiesenplan wurden

Schlachten und Eroberungen mit Bataillonen und Schwadronen von Soldaten aufgeführt.

Die Regierung Herzogs Karl Eugen hat dem Schwabenlande nicht den geringsten Antheil an der Entwicklung der deutschen Schauspielkunst verstattet, erst als sie ihren Gipfel erreicht hatte, bekam sie in Stuttgart eine Heimath. Schiller mußte seinem Vaterlande entfliehen, um der vaterländischen Bühne sein Genie anbieten zu dürfen.

Auch in Kassel sah es traurig für die deutsche Kunst aus. Des Landgrafen Moritz Beispiel, der im sechszehnten Jahrhundert die Moralitäten, dann englische Comödianten eifrig beschützt hatte, pflanzte sich auf seinen Nachfolger nicht fort. Italienische und französische Schauspiele herrschten auch hier seit hundert Jahren, und selten nur wurden deutsche Wandertruppen in Winkelbuden geduldet.

Auch in den zahlreichen Residenzen der geistlichen und kleinern weltlichen Fürsten, fand nur die welsche Muse, und größtentheils in prachtvollen Theatern, Aufnahme, dagegen wenig Gunst bei der Bevölkerung. Die unentgeltliche Vertheilung der Eintrittskarten, die überall bei den italienischen Hofopern gebräuchlich war, füllte die Häuser nicht immer. Alle Beamte, Militärs und was irgend vom Hofe abhängig war, mußte förmlich zum Besuch der Oper commandirt werden. Den Fremden in den Gasthöfen wurden Billets zugesandt, ja in Stuttgart ließ der Herzog oft Soldaten, in bürgerlicher Klei-

dung, hineinführen, um die Ränge zu garniren. So stand es um die Popularität des Theaters in den kleineren Residenzen.

Eine rühmliche Ausnahme von diesen Zuständen treffen wir in Mannheim an, wo der Churfürst Karl Theodor von der Pfalz, durch des Kaisers Beispiele lebhaft angeregt, neben italienischer Oper und französischem Schauspiel, die deutsche Kunst zu beleben suchte. Die Truppe des Prinzipals Marchand, deren Standort Mainz war, die aber Mannheim im J. 1775 besuchte, brachte den Churfürsten zum Entschluß, ein Nationaltheater nach Josephs II. Vorbilde zu errichten. Das Arsenal wurde zu einem Theater umgebaut. Die neueingerichtete Bühne war nur zwölf Schritte breit, das erkannte man damals für den angemessenen Raum für das Schauspiel. Man unternahm es, aus der Ballettschule die nöthigen Schauspieler bilden zu wollen, berief Lessing, Eckhof zur Organisation und zur Belehrung, beide lehnten den Auftrag ab, keiner von ihnen mochte seine innehabende Stellung aufgeben. Da nun die Schule, unter einem ganz unfähigen Lehrer, Namens Lorenzo, und bei völlig rohen Zöglingen, mit denen er beim Buchstabiren anfangen mußte, keine Erfolge versprach, so zog der Churfürst — mit Nichtachtung einer inzwischen erlassenen Berufung der Seyler'schen Gesellschaft — die Marchand'sche Truppe zu seiner Nationalbühne herbei.

Marchand war ein rechtschaffner und feiner Mann,

der Aufresne mit Nutzen gesehen hatte und trotz seiner Korpulenz mit vielem Anstande und anmuthigem Maaße Väter- und Charakterrollen spielte, auch vortheilhaft auf seine Gesellschaft wirkte. Er hatte die leichten französischen Opern seinem Repertoir angeeignet, in denen Frau Brochard und Herr Huck glänzten.

Die größeren Städte, Frankfurt, Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Straßburg, die Stammsitze des mittelalterlichen Theaters, boten nur Stationsplätze für die Wandertruppen dar.

Von diesen setzten sich hier und dort einige in wichtigen Städten fest, so in Prag, die Gesellschaft des Hans Wurst Brunian, der, ein geborner Graf, bei dem Adel bedeutende Unterstützung fand*). Man that ernstliche Schritte für Einführung der Regelmäßigkeit, sprach 1771 die Verbannung der Improvisation aus und ernannte den Schauspieler Bergopzomer zum Director.

Auch in Brünn und Grätz siedelten sich Truppen an und führten regelmäßiges Schauspiel ein.

Wie wenig übereinstimmend zeigten sich demnach die Fürsten und die Städte in ihrer Theilnahme für die vaterländische Bühne! Nächst dem Kaiserhause hatten nur die Höfe von Schwerin, Weimar, Gotha und Mann-

---

*) Sein Bruder, der als kaiserlicher Stabsofficier in Prag stand, verlangte die Entfernung des entarteten Familiengliedes aus der Stadt, und da dies nicht geschah, ließ er sich versetzen.

heim dauernden, die von Hannover und Schleswig vorübergehenden Antheil bewiesen. Unter allen Städten aber waren Leipzig und Hamburg die Hauptstätten ihrer Entwicklung geblieben. Der ganze Landesstrich, den sie von einer zur andern dieser großen Schulstätten zu durchwandern hatte, ganz Ober- und Niedersachsen mit all seinen Residenzen und wichtigen Städten, ist der eigentlich heimische Bezirk, in welchem unsre Kunst erzogen und zu männlicher Selbständigkeit erwachsen ist.

Und das hatte seinen Grund nicht etwa in dem größeren Reichthum dieses Landesstriches, keinesweges! Wir müssen die Ursach in dem lebhafteren geistigen Interesse, in dem geweckteren Sinn für Kunst und Wissenschaft bei der Bevölkerung suchen. Es muß uns unwillkürlich einfallen, daß wir uns hier auch in den Stammländern des deutschen Protestantismus befinden, dessen belebenden Einfluß auf die Schauspielkunst wir schon bei seiner ersten Verbreitung beobachtet haben*) und der sich fort und fort auf's Kräftigste bewährt hatte. Alle Dichter und Schauspieler, welche an der Spitze des Fortschrittes und der Veredlung standen, waren Protestanten.

Das intensive Wachsthum der Kunst hatte mancherlei Verbesserungen in der äußeren Erscheinung herbeigeführt. Gegen den übermäßigen Aufwand, welcher bei der Aus-

*) 1. Bd. S. 135 u. 136.

stattung der italienischen Hofopern eingeführt war*), nahm sich das Schauspiel allerdings immer noch ärmlich aus; dennoch waren wichtige Schritte, und für das Wesentliche, für das Charakteristische aller Requisiten geschehen.

Eine Verbesserung der Decoration entstand schon durch die bedeutend angewachsene Zahl eingerichteter Schauspielhäuser, in denen die hospitirenden Truppen das Nothwendige vorfanden. So verminderte sich doch das Hin- und Hergeschleppe, wodurch die Decorationen in kurzer Zeit auf's Kläglichste heruntergekommen waren. Die tonangebenden Prinzipale hatten ziemlich regelmäßige Stationsplätze, wußten daher, was sie da und dort vorfanden und konnten also was sie mit sich führen mußten auf das beschränken, was zur Ergänzung nothwendig war. Sie kamen dabei um so leichter fort, als noch keine Ansprüche auf durchgehende Individualisirung der scenischen Situationen gemacht wurden.

Die einzige stehende Bühne, die Wiener, hatte längst eine größere Sorgfalt auf die Decoration wenden können, war aber durch die vielen Zauberpossen sehr ins Seltsame, Grillige und Barocke ausgeartet.

Koch's Beispiel, bei Gelegenheit der Aufführung des Götz, regte in Norddeutschland Sorgfalt und Geschmack

---

*) Eine einzige Oper kostete bis 80,000 Thlr., wie dies z. B. mit Soliman im Jahr 1753 in Dresden der Fall war.

für die Decorationen an. Das Zimmer des Götz ins Besondere wurde weithin gepriesen, weil es der dargestellten Zeit und Sitte so ganz angemessen sei. Schröder, als Director der Ackermann'schen Truppe, folgte Koch's Beispiel zunächst und bald war das Bemühen allgemein: Ort und Zeit der dramatischen Handlung durch die Decoration so genau als möglich zu bezeichnen. Die immer mehr verbreitete Stabilität der Bühnen war auch hiezu förderlich, denn die Directoren konnten jetzt, wo die Decorationen geschont wurden, mit demselben Kostenaufwande doppelt so viele und bessere stellen.

Das Costüm war in denselben Wendepunkt getreten. Noch immer herrschten allerdings die alten conventionellen Trachten, und die Helden und Heldinnen sahen wie die Rococo-Porzellanpüppchen aus, welche man heut zu Tage auf Nippestischchen findet. Die Abbildungen, welche wir von Frau Seyler als Merope, von Frau Koch als Alceste und Zemire u. s. w. besitzen, zeigen uns immer noch die modische Eleganz mit hochgethürmter Puderfrisur, Reifrock, Schnürbrust und Hackenschuhe, auf lächerliche Weise antik zugestutzt. Seit die deutsche Kunst sich von den französischen Mustern losgesagt und mehr an die englischen gehalten, war der Fortschritt ignorirt worden, den die Clairon und Lecain schon um die Mitte des Jahrhunderts im Costüm gemacht. Sie war als Electra ohne Reifrock und ohne Puder und als Roxelane in wirklich türkischer Tracht erschienen, die letztere hatte

Lecain als Orosman ebenfalls angelegt. Die deutschen Schauspieler sahen aber jetzt mehr auf Garrick und die Siddons und beharrten mit ihnen im alten Regime. Denn Garrick erscheint, auf den Abbildungen aus jener Zeit, als Hamlet und Macbeth nach damaliger Mode gekleidet und frisirt, die Siddons als Lady Macbeth ebenfalls in schwarzer Robe und unermeßlichem Reifrock. Als König Lear zeigt Garrick schon eine Annäherung zu charakterisirender Tracht, er trägt über den modischen Unterkleidern, der Schooßweste, dem Manschettenhemd und Kantenhalstuche einen kurzen, Hermelinbesetzten Ueberwurf; ein Gemisch, das doppelt seltsam aussieht und den alten König aus Englands Urzeit sehr wenig veranschaulicht. Erst gegen Ende seiner Laufbahn zeigt das Hogarth'sche Bild ihn als Richard III. in einer übereinstimmend mittelalterlich spanischen Tracht, etwa wie aus den Zeiten der Elisabeth. Diese Muster haben augenscheinlich auf die Umwandlung des deutschen Costüms gewirkt.

Der Schritt, den Koch mit dem Götz gethan, konnte natürlich nicht sogleich zu einer totalen Costümreform führen, auch hatte er ihn mit eigentlich strenger Naturtreue nicht gethan. Der Götz hatte nur die Nothwendigkeit herausgestellt, ein Costüm für mittelalterliche Stücke zu creiren. Dies wurde wieder ein conventionelles, man nahm die spanisch-niederländische Tracht vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts als Norm und that damit den Forderungen jener Zeit und ihrer mangelhaften

Kenntniß allerdings vollkommen Genüge. Consequent durchgeführt wurde aber diese Neuerung auch nicht, die Unzulänglichkeit der Mittel, die Anhänglichkeit für das Hergebrachte erzeugte lange Zeit jenes Mischlingscostüm und jene Uebergangsvermittelungen, die man an der Abbildung von Garricks Lear, von der Brandes als Ariadne, dem Chodowiecky'schen Kupferstiche von der Theaterscene des Hamlet mit Brockmann u. A. m. wahrnimmt. Den Reifrock abzulegen wurde den meisten Damen gar zu schwer, sie fühlten wohl, daß die preciösen Airs der Leipziger Schule nur darin zu Hause seien. Der Puder konnte erst völlig von der Bühne verschwinden, als ihn die Mode auch aus dem täglichen Leben verbannte, indessen erfand man zwanglosere Frisuren und die Männer ließen das aufgelöste Haar in Locken niederfallen.

In jedem Falle war der Weg zu großen Veränderungen betreten, Koch, Schröder, Eckhof gingen voran, das Streben nach Wahrheit mußte auch die sichtbare Erscheinung der Kunst durchdringen.

Ueberblickt man den gewaltigen Umschwung, den die Kunst seit wenig über 40 Jahren, seit den Reformen der Neuber erfahren hat, so drängt sich die Frage hinzu, was denn gleichzeitig mit dem Schauspielerstande vorgegangen sei? ob seine sittliche und bürgerliche Stellung sich wesentlich verändert habe?

Das Aeußerlichste, die Mittel zur bürgerlichen Existenz zunächst betrachtet, so waren sie noch immer so be-

schränkt, daß die Lage des Schauspielers auch in der Gesellschaft eine sehr gedrückte bleiben mußte, und Mauvillon hatte in seiner Beurtheilung der deutschen Bühnen nicht Unrecht, den Muth und die Ausdauer bewundernswerth zu finden, womit so große Talente den Entbehrungen und der Geringschätzung dieses Standes trotzten, um der Begeisterung für ein Nationalinstitut, dessen Bedeutung in Deutschland noch gar nicht erkannt sei, genug zu thun.

Die Gehalte hatten sich zwar seit der Neuber und Schöuemanns Zeit etwas gehoben, boten aber im besten Falle nur ein mäßiges Auskommen und reichten für die kostspielige Unstätigkeit des Wanderlebens gar nicht aus. Außerdem ließ sich nicht mit Sicherheit darauf rechnen; in Vakanzzeiten oder wenn der Prinzipal schlechte Geschäfte machte, wurden sie auf die Hälfte reducirt, blieben auch wohl ganz aus und die Gesellschaft litt geradezu Mangel*). Darum sieht man auch alle Schauspieler dieser Zeit sich zu den wenigen stabilen Theatern hinzudrängen, bei denen sich, wenn auch ein knappes, doch regelmäßiges Auskommen erreichen ließ. Am Gothaer Hoftheater betrug der ganze jährliche Gagenetat 542 Thlr. Eckhof erhielt 12 Thlr. Wochengehalt und jährlich 9 Klaf-

*) Ein Zustand, wie er heut zu Tage bei Wanderbühnen fortdauert, der aber damals die ersten Talente Deutschlands betraf.

ter Holz, Böck mit seiner Frau 18 Thlr. und eben so viel Holz, Beil 6 Thlr. und 3 Klafter, Iffland 5 Thlr. und 4 Klafter, Beck 1 1/2 Thlr. und gar kein Holz*). Außerdem standen ihnen noch verschiedene Vortheile aller herzoglichen Diener zu**). Bei der Hamburger Entreprise bezog Ackermann mit seinen beiden Töchtern 16 Thlr. wöchentlich, Schröder als Ballettmeister und Schauspieler eben so viel, Brandes Frau 12 Thlr. Des Gehaltes, welchen Schuchs Frau bei Nicolini in Braunschweig als Colombine erhalten hatte, findet man als eines besonders hohen erwähnt, er bestand in wöchentlich 11 Thlr. Von Kochs Verhältnissen in Berlin erzählt der Gothaische Almanach, daß die Gehalte ihm fast unerschwinglich geworden seien, durch das Spielhonorar, welches den Schauspielern für ihre Mitwirkung im Singspiele zugestanden war. Für eine Hauptrolle erhielten sie bei der ersten Vorstellung 1 Lsd'or., bei der zweiten 1 Ducaten, bei allen folgenden 2 Fl. Für eine Nebenrolle das erstemal 1 Ducaten, das zweitemal 1 Thlr. und weiter 1 Fl. Es war auch einer der Uebelstände der Prinzipalschaft, daß die Schauspieler dem Direetor immer den Gewinn

*) Vermuthlich zog hier die Direction von dem Umstande Nutzen, daß Beck im elterlicheu Hause lebte.

**) Aussicht auf Pensionirung, selbst der Wittwen, in Theurungszeiten den Mehlbedarf für den Hausstand aus den herzoglichen Magazinen zu mäßigem Preise und — Braugerechtigkeit.

nachrechneten, den ihre Leistungen ihm brachten und wenn die Geschäfte, wie mit der Oper, gut gingen, sich berechtigt glaubten, Antheil daran zu fordern. Und so schließt der Gothaer Almanach: „Um auch einmal eine Anmerkung über die bis zur Verschwendung gestiegene Gage der meisten Truppen zu machen, so erhielt allein die erste Sängerin in einer Woche — also keineswegs in allen — 17 1/2 Thlr. über ihren gewöhnlichen, 14 Thlr. starken, Gehalt." Diese Bezahlung erschien verschwenderisch, und doch muß man geradehin annehmen, daß der Werth des Geldes damals doppelt so hoch als jetzt war, um sich dem Vergleiche mit den Verhältnissen unserer Tage nur zu nähern.

In Wien allein hatte die Liberalität des Kaisers die Gehalte auf einen durchgehend anständigen Fuß gesetzt, die Künstler in erster Reihe bezogen 1600 Fl. Gehalt, u. s. w.

Im Allgemeinen also befand sich der Schauspielerstand noch immer in der verhältnißmäßig armseligen Lage, die von jeher nicht wenig dazu beigetragen hatte, ihn in der bürgerlichen Gesellschaft geringschätzt zu machen und alle die andern Ursachen zu verstärken, welche seine Absonderung fortdauernd erhielten.

Die geistlichen Angriffe, Sacramentsverweigerungen u. s. w., hatten sich noch bis in die fünfziger Jahre fortgesetzt. In Königsberg war dem Schauspieler Kern ein ehrliches Begräbniß versagt und nur durch einen

Befehl der Regierung erzwungen worden. 1753 wurde in Frankfurt a. M. dem, auch als Theaterdichter bekannten, Uhlich, der schon seit Jahren das Theater verlassen hatte und sich auf das Kümmerlichste durch Zeitungsarbeit ernährte, auf dem Sterbebette das Abendmahl verweigert, weil er früher ein Schauspieler gewesen. So weit war die geistliche Härte noch nicht getrieben worden, in allen andern Fällen war doch nur das Aufgeben des Standes zur Bedingung der Sacramentsertheilung gemacht worden. Uhlich raffte seine letzten Kräfte zusammen und führte noch einen förmlichen öffentlichen Streit mit der Frankfurter Geistlichkeit, besonders dem Senior Starke, verfaßte seine poetische „Beichte eines christlichen Comödianten" und starb darauf in Elend und Raserei. Dies ist das letzte bekanntgewordene Beispiel einer Sacramentsverweigerung. Solenne Begräbnisse der Schauspieler fanden noch immer nur ausnahmsweise statt, sie wurden meistens „in der Stille beerdigt", wie die Neuber.

Einen energischeren Schutz konnte die Schauspielkunst freilich gar nicht finden, als Friedrich II. ihr in seinem merkwürdigen Rescript gewährte, das er auf den Antrag der Halle'schen Universität: die Comödiantentruppen aus der Stadt zu weisen, erließ. Er schrieb unterm 14. Febr. 1745: „Da ist das geistliche Muckerpack daran schuld. Sie sollen spielen, und Herr Franke, oder wie der Schurke heißt, soll dabei sein, um den Studenten wegen seiner närrischen Vorstellung eine öffentliche Reparation zu thun,

und mir soll das Attest vom Commandanten geschickt werden, daß er da gewesen ist*)."

Dem ehrwürdigen Franke wurde diese Buße auf Vermittlung der Regierungsbehörde erlassen, aber er mußte eine Geldstrafe an die Armenkasse zahlen.

Solch ein gewaltsamer Schutz konnte aber die feindselige Stimmung gegen das Theater nicht vermindern und die Angriffe in Druckschriften ließen nicht nach. Kaum war der Götze-Schlosser'sche Streit, welcher die Hamburger Entreprise beunruhigt hatte, erloschen, als der unruhige Döbbelin, der überall Händel hatte — in Weimar mit dem Hofe, in Halle mit den Studenten, denen er das Rauchen im Theater wehren wollte, in Braunschweig 1772 mit den Kritikern — nun auch in Magdeburg mit dem Pfarrer Lüdeke über dessen Predigt: „von den nöthigen Vorsichtigkeitsregeln bei Ergötzungen" in einen Flugschriftenstreit gerieth.

Neben diesen ärgerlichen Vorgängen, welche das Publikum in steter Aufregung erhielten, ohne die Streitpunkte nur im Mindesten aufzuklären, wurde die Debatte

*) So erzählt Rödenbeck in seinem Tagebuch und Geschichtskalender Friedrichs d. G. Alt u. A. geben an, der König habe kurz geantwortet: „Die Comödianten sollen bleiben, und zur Strafe soll der Mucker Franke selbst bei ihnen in die Comödie gehen, und der erste Comödiant soll das attestiren.



über die Sittlichkeit des Theaters auf eine geziemendere Weise in den wissenschaftlichen Regionen fortgeführt. D'Alembert und Rousseau hatten dazu, in den funfziger Jahren, die Veranlassung gegeben; Ersterer durch seine Vertheidigung, Rousseau durch seine Verdammung des Schauspiels. Unter seinen Vorwürfen sind eigentlich nur die alten Platonischen von Gewicht, die auch schon im siebzehnten Jahrhundert vorgebracht worden waren *). Im Uebrigen läßt er sich in Uebertreibungen und Entstellungen aus und seine Angriffe gelten eigentlich aller Kunst überhaupt, um ihres schönen Scheines willen, der die volle wirkliche Wahrheit der Dinge entstelle. Weil Racine und Voltaire ihm nicht die höchste Wahrheit und Sittlichkeit vertreten, bestreitet er, daß sie in der dramatischen Dichtkunst zuläßig seien. Shakespeare hätte ihn überzeugen können, daß die ungeschminkte Wahrheit der menschlichen Natur in hinreißender Gewalt und Schönheit darzustellen sei.

Am durchgreifendsten haben Sulzer und Lessing die Bühne gegen ihn in Schutz genommen, d'Alembert ist in den meisten seiner Widerlegungen zu seicht und weltlich. Sulzer protestirt gegen die Verdammung der Bühne, weil sie sich gewöhnlich — und auch bei Rousseau — auf die Unvollkommenheiten ihrer bisherigen Zustände stütze und nicht die ganze Gattung, wie sie sein könnte

*) 1. Bd. S. 375.

und sollte, ins Auge fasse, wo sich dann zeigen würde, daß sie eine der nützlichsten Erfindungen und achtungswürdigsten bürgerlichen Einrichtungen sei. Er stellte sowohl in einer academischen Abhandlung, als in seiner Theorie der schönen Künste die moralische Wirksamkeit der Schaubühne ausführlich heraus. Dasselbe that Lessing vornehmlich in der Hamburburgischen Dramaturgie und rechtfertigte namentlich das Lustspiel gegen Rousseau's „Chicane“, wie er es nannte: daß es Alles, auch die Tugend lächerlich mache.

Die Verdammniß, welche Rousseau über den Schauspielerstand aussprach, wurde allerdings auch bekämpft, aber die gegenwärtigen Zustände und die öffentliche Meinung schienen ihn dazu zu berechtigen. Er behauptete schlechthin, daß die Unsittlichkeit der Schauspieler und die Verachtung, in welcher sie ständen, nothwendig in ihrer Profession begründet sei.

Bis der Fortgang der Entwicklungen diese summarische Verwerfung niederschlägt, entkräftige sie eine einfache Hinweisung auf die bisherigen historischen Ergebnisse.

So wenig auch der Schauspielerstand im Allgemeinen bisher auf sittliche Achtung Anspruch zu machen hatte, so ist dennoch außer Zweifel, daß in demselben einzelne Persönlichkeiten von eben so achtbarem Wandel, als er in andern Ständen vorkommt, existirt hatten; ja daß alle

Diejenigen, welche bisher an der Spitze der Kunstentwicklung gestanden, geschätzte Menschen und rechtschaffene Bürger waren. Ihr Stand konnte also nicht ein nothwendig entsittlichender sein. Und wenn die bisherige Geschichte nur den einzigen Eckhof anzuführen hätte, in dem die sittliche Würde so eng mit der Liebe für seinen Beruf verwachsen war, so wäre durch dies einzige Beispiel schon erwiesen, daß — wie groß auch in diesem Stande die Versuchung zur Unsittlichkeit sein mag — in ihm selbst auch mächtige Antriebe zur Versittlichung liegen müssen, daß also ein tugendhaftes Leben in ihm wohl schwer, aber nicht unmöglich sei.

Diese Ueberzeugung war auch bei allen Billigdenkenden in dieser Epoche schon völlig durchgedrungen, die Errichtung der Hamburger, Wiener und Mannheimer Nationaltheater sind ein Zeugniß, daß Fürsten und Bürger angefangen hatten, das Schauspiel für mehr als eine bloße Belustigung zu halten, daß sie es als einen Hebel der Bildung und Veredlung betrachteten.

Freilich war der Schauspielerstand im Ganzen noch weit entfernt ein tauglich Werkzeug für diesen Zweck abgeben zu können. Noch immer bestand er in der Mehrzahl aus zusammengelaufenem Gesindel. Menschen von totaler Unwissenheit, Rohheit und Gemeinheit waren selbst bei den besten Truppen anzutreffen. Seitdem Tanz und Gesang eine selbständige Wichtigkeit erlangt hatten,



kamen Leute zu den Gesellschaften, die nichts als körperliche Dressur, geschickte Füße, oder gute Stimme in der Kehle hatten und dadurch allein, bei übrigens gänzlicher Unbildung, in die Reihe der ersten Mitglieder einrückten. Dieser Zuwachs konnte also die Kunstgenossenschaften auch nicht sonderlich veredeln.

Der alte Zunftzwang unter den Comödianten, der doch einige Zucht mit sich brachte, war verfallen, neuere Regulative der Standesehre und Sitte hatten noch keine Geltung. Wir begegnen zwar noch herkömmlichen Formen; so mußte zu Anfang der sechsziger Jahre bei der Ackermann'schen Gesellschaft, als sie gerade in Braunschweig war, ein junger Mensch, Namens Böheim, welcher bis dahin Schröders Bedienter gewesen war und nun als Schauspieler eintreten wollte, erst mit allen Formalitäten der dienenden Klasse enthoben werden. Er wurde nach einer feierlichen Vorhaltung mit einem Degen umgürtet, zum Rundtrunk zugelassen, dann von jedem Anwesenden umarmt und mit Sie angeredet. Das war nur nöthig, weil er bis jetzt bei der Gesellschaft gedient hatte, denn außerdem recrutirten sich die Truppen vornehmlich aus verlaufenen Bedienten, Friseuren, Kellnern, Schreibern u. s. w., die verdorbenen Studenten bildeten immer noch die Aristocratie des Standes. Wie er im Allgemeinen betrachtet wurde, ergiebt sich leicht aus dem Factum, das man in allen Biographieen findet, wie die jungen Taugenichtse, von einem Verhältnisse zum andern verschlagen,

zuletzt vor den beiden einzigen Auswegen zweifelhaft gewesen seien: ob sie Comödianten oder Soldaten werden sollten. Was es aber zu jener Zeit hieß: Soldat werden, ist bekannt genug und charakterisirt also auch den Entschluß: unter die Comödianten zu gehen. Welche Art von Leuten in dieser Weise zusammenkamen, kann man sich leicht vorstellen. Aus Brandes', Schröder's und Anderer Biographieen erfahren wir, daß sie ihres Eigenthums vor ihren Collegen durchaus nicht sicher waren. Betrunkenheit, selbst auf der Bühne, Prügeleien und andere Zuchtlosigkeiten, waren so wenig seltene Erscheinungen, daß Eckhof es für nöthig hielt, in seiner Schauspieler-Academie zum Beschluß zu bringen: „daß ein Mitglied, welches den Stand durch niederträchtige Handlungen, unanständige Gesellschaft, Besoffenheit und unordentliches, ausschweifendes Leben beschimpft, nach Mehrheit der Stimmen auf das Schärfste, nach Befinden mit Demission bestraft werden solle." Anstößige, nicht selten auf Gewinn zielende Liebschaften, waren bei Frauen wie Männern häufig genug; bis zu schamloser Prostitution wurde das Theaterleben herabgewürdigt. Wie viele getrennte Eheleute waren durch alle Truppen zerstreut, welche klägliche Kinderzucht impfte das Verderben dem neuen Geschlechte ein und verkehrte alle natürliche Ordnung! Die Eltern wurden im Alter zu Dienstboten der gefeierten Kinder, wenn sie sich nicht ganz im Stich gelassen sahen. Der alte Steinbrecher, der Vater der, als „deutsche

Favart" berühmten Sängerin, verkam zuletzt auf einem Dorfe, wo er den Bauern die Gänse hütete.

Das Wanderleben war es, was die wahre Bruthitze für dies Gewimmel von Unheil erzeugte. Man braucht nur auf die eine Truppe zu sehen, welche bis daher den ambulanten Zustand mit großem Vortheil ausbeutete, die Schuch'sche nämlich, um der Erniedrigung, welche die Kunst wie die Sitte dabei erfuhr, inne zu werden.

Brandes schildert, wie bei den Reisen Alt und Jung, Mann und Weib in die mit Leinwand bedeckten Frachtwagen gepackt gewesen sei, bei der Durchfahrt durch die Städte die etwas zart Fühlenden abgestiegen seien, um unbemerkt zu Fuß zu gehen, dagegen die Damen ihre Kopfzeuge arrangirt, die Gesichter geschminkt hätten und mit zurückgeschlagener Leinwanddecke durch die Stadt gefahren seien, kokettirend und grüßend die Bekanntschaft mit den habitués des Theaters erneuernd.

Die Söhne Schuchs, ächte Resultate der Coulissen- und Landstraßenerziehung, wurden nach des Vaters Tode, durch den Gewinn, den ihnen das Privilegium für die Hauptstädte Preußens periodisch abwarf, so übermüthig, daß ihre Verschwendung und Großthuerei keine Grenzen kannte. Sie hielten in Zeiten des Glücks Equipage mit Jäger und Lakayen, bei ihren schwelgerischen Frühstücken öffneten sie prahlerisch die Fenster und ließen Tusch blasen wenn sie tranken, bezahlten sich Nachtmusiken u. s. w. Ihr Uebermuth stieg, selbst dem Publikum gegenüber, so

weit, daß der älteste Bruder, als das Publikum in Berlin seine Schwägerin auspfiff, aus der Couliſſe trat und mit einer Hetzpeitsche ins Parterre drohte. Er mußte sich mehrere Tage verstecken, nachher demüthige Abbitte leisten. Der zweite Bruder, der Hanswurstspieler, starb die Pfeife im Munde, die geleerte Branntweinsflasche vor dem Bette.

Daß solchen Zuständen gegenüber, die bürgerliche Gesellschaft eine Scheu, wie vor Pestkranken, vor den Comödianten behalten mußte, ist ganz begreiflich, mit großer Mühe errangen die Besseren eine ausnahmsweise Achtung. Daß Eckhof in den Häusern angesehener Hamburger Zutritt hatte, wird als etwas Merkwürdiges bezeichnet, und Brandes legt auf nichts in seiner ganzen Lebensgeschichte so viel Werth, als auf die Herzählung der angesehenen Leute, mit denen er verkehrt habe.

Einigen Gesellschaften gelang es, durch ihr Wohlverhalten und das moralische Ansehen ihrer Directoren, eine gemeinsame Achtung zu erwerben. Das war mit den Gothaer Hofschauspielern der Fall, die in der Stadt wohl gelitten waren; woran freilich die sehr entschiedene Gunst des Herzogs großen Theil hatte. Der Aufnahme, welche Ackermann's Gesellschaft im Jahr 1765 in Bremen fand, die Seyler'sche unter Eckhof in Wetzlar u. s. w. muß hier ebenfalls gedacht werden. — Dennoch fehlte viel, daß diese einzelnen Beispiele als Beginn eines eigent=

lichen Umgangslebens der Schauspieler mit den übrigen Ständen gelten könnten.

Die Wirthshäuser waren immer noch die Heimath der Comödianten, die einzige Schule der Sitten und des Umgangs, der Bildung und des Welttones für sie. Was Wunder, daß sie es darin nicht weit brachten! Die Unbildung aber war von je her die vornehmste Ursache, warum sie von der Gesellschaft ausgeschlossen waren und dies Ausgeschlossensein erhielt sie wieder in der Unbildung. Aus dieser Zwickmühle hat der Stand sich nicht befreien können.

D'Alembert sagt davon: „Das barbarische Vorurtheil gegen den Schauspielerberuf, die Erniedrigung, in welche sich diese, für die Erhaltung und Fortbildung der Künste so nothwendigen Menschen versetzt sehen, ist gewiß eine der Haupturſachen von der ihnen vorgeworfenen unordentlichen Lebensweise. Sie suchen sich durch sinnliche Genüsse für die ihrem Stande verweigerte Achtung schadlos zu halten. Gewiß ist ein Comödiant von guten Sitten unter den gegenwärtigen Umständen doppelt achtungswerth. Aber kaum erkennt man es an.“ Er verlangt ferner, — und darin berührt er den Lösungspunkt der Frage — daß man die Schauspieler durch weise Verfügungen in Ordnung halten, daß die Gesellschaft den Stand zu der Achtung erheben solle, deren er nur durch ihre Schuld sich nicht würdig zeige.

Gewiß, so lange die Einzelnen, welche sich aus der Unbildung und Unsittlichkeit herausarbeiteten, nur eine vereinzelte Achtung damit erwarben, die ihrem Stande nicht zu gute kam, so lange von Seiten derer, welche die bürgerliche Gesellschaft zu vertreten hatten, nichts geschah, um den Schauspielerstand durch Zucht und Bildung für die Bestimmung förderlich zu machen, welche man angefangen hatte dem Theater zuzugestehen, so lange konnten auch die achtungswerthen Erscheinungen nur vereinzelt bleiben.

Der Schauspieler Müller sagt von seiner Rundreise in Deutschland: „ich habe dreihundert und elf Subjecte kennen gelernt, und unter diesen nur siebenzehn, von denen man sagen kann, sie haben ihre Kunst studirt." Daß er Recht hatte, geht schon aus der Aengstlichkeit hervor, mit welcher man, überall wohin er kam, die besseren Talente vor ihm hütete, sie nicht auftreten ließ, seine Zusammenkünfte mit ihnen überwachte. In Gotha ließ der Herzog ihn von einem Offizier förmlich in Observation nehmen, und nur Singspiele und unbedeutende Stücke durften während seines Aufenthaltes gegeben werden. Das liberal dotirte kaiserliche Nationaltheater war, wie die zauberhafte Magnetinsel aus dem Meere, verlockend heraufgestiegen, man fürchtete, die guten Talente davon angezogen zu sehen und wußte sie nicht zu ersetzen.

Darum gab die Idee von der Nothwendigkeit der

Pflanzschulen für die Bühne sich schon in dieser Zeit lebhaft kund. In Mannheim hatte man einen ersten, unvollkommenen Versuch gemacht, sie ins Werk zu setzen. Lessing, der wie ein weiser Herrscher, das Auge auf jede Regung, jedes neue Bedürfniß der dramatischen Kunst hatte und große Hoffnungen für sie auf den thätigen Schutz des Kaisers setzte, forderte den Schauspieler Müller auf, als dieser ihn 1776 in Wolfenbüttel besuchte, seinem Herrn Vorstellungen über die Errichtung einer Theater-Philanthropie zu machen.

„Jede Kunst — sagte er — muß eine Schule haben, in der frühesten Jugend durch gute Grundsätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studiren und mühsamen Schweiß erwirbt sich der darin gebildete Schauspieler das Recht auf die Achtung und Ehre seiner Zeitgenossen. — Durch Jahrtausende hat es die Erfahrung bewiesen, daß die erste Grundlage der Erziehung den Charakter des Menschen für die Zukunft bestimmt. Diese Eindrücke sind unvertilgbar und ihr Einfluß wirkt durch's ganze Leben. Alle Empfindungen, Leidenschaften, Neigungen und Fähigkeiten müssen in ihrem ersten Keime geleitet werden, wo das weiche unbefangene Herz noch jeder Biegung gehorcht. So zweifellos dieser Satz in Ansehung der moralischen Bildung ist, ebenso gewiß ist er es auch in Rücksicht auf die Bildung eines jeden Künstlers; und da durch eine zweckmäßig eingerichtete Theater-Pflanzschule beide Arten erzielt werden können, so ist der un-

schätzbare Nutzen eines solchen Institutes offenbar und einleuchtend bewiesen. —

Wäre der Endzweck des Schauspieles auch bloß das Vergnügen des Volks, so ist es schon aus diesem Grunde wichtig, dem Volke seine Unterhaltung nicht durch Idioten und sittenlose Menschen vortragen zu lassen, für welche es außer den Stunden der Geisteserholung keine besondere Achtung haben kann. Allein die Schaubühne ist etwas mehr, kann und soll etwas mehr sein und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundsätzen dazu erzogene Mitglieder ebenso vereitelt, als die Wirkung der besten Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut schlägt, aber unrichtig zeigt."

Was dem Schauspielerstande künstlerisch und sittlich helfen konnte, war hier klar und einfach ausgesprochen, die allgemein theatralische Bewegung dieser Epoche, die durch des Kaisers Beispiel erregte Theilnahme der Fürsten, alles ließ hoffen, daß man sich der Schauspielkunst gründlich annehmen, die Schmach der Unbildung und Depravation aus einem Stande tilgen werde, der, trotz dieser Hindernisse, binnen kaum fünfzig Jahren, so enorme Fortschritte gemacht, die Anerkennung aller Stände erzwungen und die innige, thätige Liebe des größten Mannes seiner Zeit, Lessing's, sich erhalten hatte.

IX.

Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft.

(1771 — 1780.)

Ihre volle Würdigung zu jeglicher Anerkennung und Förderung wies die Schauspielkunst unter einem neuen genialen Führer, dem Vollender der Hamburger Schule, nach. Die Resultate von Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft haben die siebenziger Jahre eigentlich erst zu der großen Epoche in der Theatergeschichte gemacht und sie sind um so denkwürdiger und ruhmvoller, als sie ohne irgend eine Unterstützung, ganz aus der inneren Kraft der Kunst hervorgingen.

Wir müssen, um Schröder's merkwürdiges Leben und Wirken zu begreifen, auf seine früheste Jugendzeit zurücksehen.

Am 3. November 1744 in Schwerin geboren, wo seine Mutter, nach ihrer ersten mißlungenen Prinzipal=

schaft sich aufhielt, wurde nach zwei Jahren das Kind mit auf neue Theaterwanderungen nach Preußen und Rußland genommen, wo man bei der Hilverding'schen Truppe wieder mit Ackermann zusammentraf. Schröder war drei Jahre alt, als er zum erstenmale in Petersburg auf der Bühne erschien, in einem von seiner Mutter gedichteten Vorspiele, in der Rolle der Unschuld, und die wenigen Worte, die er sagte, „O nein, ich sprech' dich frei!“ machten eine so seltene Wirkung, daß die Kaiserin Elisabeth das Kind in ihre Loge bringen ließ, es auf die Kniee nahm, liebkoste und ihm Zuckerwerk gab. Mit größerem Erfolge hat schwerlich je ein Schauspieler seine Laufbahn begonnen, an ihm ging in Erfüllung, was Baron verlangte, um dem Schauspieler die volle Würde seines Standes zu verleihen: „un comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des reines.“

In Moskau verheirathete sich seine Mutter mit Ackermann. Von der Beschaffenheit dieses neuen Hausstandes, obschon er auf den höchsten Gehalt in der Gesellschaft, auf wöchentlich 12 Rubel basirt war, zeugt die Erinnerung des damals fünfjährigen Kindes, daß seine Wärterin es zur Newa getragen, um seine Kleider zu waschen, und es während dessen nackt in einen Mantel gehüllt habe. Durch allzureichliche Garderobe war der Wanderzug also nicht beschwert. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Petersburg, zog man nach Polen. In Warschau kam der zehnjährige Knabe in die Schule zu den Jesuiten, die

seine geistigen Anlagen so wohl erkannten, daß sie ihn heimlich zurückbehalten wollten. Der Knabe, durch die Prügelerziehung im elterlichen Hause wenig erbaut, ließ sich auch willig im Kloster verstecken, wurde aber doch aufgefunden und mit nach Deutschland zurückgenommen.

Sein sprudelnd lebendiger und stolzer Charakter verkrüppelte unter der despotischen Erziehung. Bei den Dienstboten essen, zum Bratenwenden angestellt, zur Strafe auf Erbsen knieen, so daß sich Gliedschwamm in die Gelenke setzte, aller barbarischen Schläge nicht zu gedenken, welche so beliebt in der damaligen Erziehungsmethode waren und die von dem soldatischen Ackermann mit eiserner Consequenz durchgeführt wurden — alles dies mußte den trotzigen Knaben zur Verwilderung treiben. Auf dem Collegium Fridericianum in Königsberg, wo er die unbändigsten Streiche trieb, ließen ihn seine Eltern im Stich, als der siebenjährige Krieg begann, und da die Nachzahlung der Pensionen unterblieb, wurde er ausgewiesen. Keine andere Zuflucht öffnete sich ihm, als das Unterstübchen eines alten Schuhflickers, der die Aufsicht über das verödete Theater seiner Eltern führte. Hier lernte er Kinderschuhe machen, Branntwein trinken, hungern und frieren.

Auf der wüsten Bühne declamirte er, erfand Ballette auf eigne Hand, trieb halsbrechende Equilibristenstreiche. die er, selbst nach einem lebensgefährlichen Herabsturze von der Obermaschinerie, mit voller Verwegenheit fort-

setzte. Jede Gefahr, Alles was Andern Furcht erregte, reizte seine Unternehmungssucht. Weil sein alter, abergläubiger Schuhflicker sich Finger und Zehen eines Geräderten wünschte, welche die Wunderkraft besitzen sollten, verborgene Schätze anzuzeigen, ging der tolldreiste Bursche in einer Decembernacht zum Hochgerichte hinaus, bombardirte mit Steinen einen Leichnam vom Rade herab und brachte Finger und Zehen des Kadavers in seinem Schnupftuche nach Haus; dann aber brach er freilich besinnungslos zusammen.

Diese frevelhafte Wildheit des vierzehnjährigen Knaben zu bändigen, gelang nur sanftem weiblichen Einflusse. Der Seiltänzer Stuart, der das Schauspielhaus für seine Künste miethete, hatte aus Copenhagen ein Mädchen aus gutem Hause entführt, das ihre Uebereilung bei der Brutalität ihres Mannes schwer zu büßen hatte. Ihre Anmuth, ihr Unglück, zähmte den tollen Knaben und während er von Stuart Equilibristenkünste, von der jungen Frau aber Sprachen und Musik lernte, erwachte der Trieb nach Bildung mächtig in ihm; die erste Hingebung des jungen Gemüthes veredelte seine Seele. Er hat noch als Mann nie ohne tiefe Rührung von dem unglücklichen schönen Weibe reden können.

Endlich hatten seine Eltern sich seiner erinnert und ihn zu sich gerufen. Er traf sie, nach einer abentheuervollen Reise, in der Schweiz, wurde schnell ein brauchbares Mitglied der Truppe, machte besonders im Gro-

teskstanze rasche Eroberungen und füllte im Schau= und Singspiel, schon in seinem fünfzehnten Jahre, jeden leeren Platz aus. Die trotzige Energie seines Charakters trieb ihn zu den unglaublichsten Fortschritten, die harte Behandlung im elterlichen Hause machte ihn liederlich, aufsätzig, unverschämt bis zum Verbrechen. Siebenzehn Jahre war er alt, als er, um seine Spielschulden zu bezahlen, Nachts ins finstere Zimmer seines Stiefvaters ging, dessen Kasse zu berauben. Der Vater erwacht, ruft ihn an –– und der Jüngling bleibt mit der Kälte eines ausgelernten Gauners eine volle Stunde regungslos stehen, bis Ackermann wieder eingeschlafen ist, alsdann vollführt er den Raub. Ja nicht genug daran, erbricht er auch andern Tages der Mutter Schatulle. Des Diebstahls überführt behauptet er dreist: berechtigt zu sein, sich gewaltsam zu nehmen, was er für seine Dienste zu verdienen meint, entflieht dann aus seinem Arrest mit Lebensgefahr über die Dächer der Nachbarhäuser. Seine trotzige Kühnheit, wie sie unzählige Streitigkeiten mit Ackermann herbeiführte, verschaffte ihm auch immer wieder dessen Verzeihung. In Braunschweig zog er im nächsten Jahre den Degen gegen ihn. Der Herzog ließ ihn in's Stockhaus, ja in Ketten werfen und doch verließ er die Eltern nicht, weil er fühlte, daß er der Truppe schon unentbehrlich geworden war. Denn mit dem Dünkel, der ihn von Anfang an jeden Rath, jede Zurechtweisung seiner verständigen Mutter hatte abweisen lassen, bei der Anmaßung, mit welcher er jede

Darstellung, selbst die seines Stiefvaters, zu tadeln sich unterfing, hatte sein Genie sich rasch zu einer erstaunlichen Selbständigkeit herausgebildet. Er hat einen halsbrechenden Bildungsgang genommen, den nur er wagen durfte.

Der Grotesktanz nahm anfänglich seine ganze Thätigkeit ein; auf den Vorwurf der Vernachläßigung der Schauspielrollen antwortete er: wenn er einmal ein Bein brechen sollte und zum Tänzer nicht mehr tauge, dann wolle er sich zum Schauspieler herablassen. Die Bedientenrollen im französischen Lustspiele, die er bald ausschließlich besaß und mit großer Auszeichnung spielte, memorirte er fast gar nicht, erklärte: ein hochbegabter Künstler setze sich durch wörtliches Memoriren herab, er wisse bessere Sachen zu sagen als der Autor. Die Ankündigungen der nächsten Vorstellung, die noch bis vor 25 Jahren dem Publikum von der Bühne herab gemacht wurden, übernahm er gern, um diese zu förmlichen kleinen Intermezzo's auszudehnen, in denen er sich auf den Titel besann, ihn verwechselte, verkehrte und vielerlei Possen trieb. Und dennoch weigerte er sich entschieden an allgemeinen Stegreifspielen Theil zu nehmen, er wollte nicht von der Unbehülflichkeit der Andern abhängig werden. Ihn aber ergötzte es, seiner Phantasie ganz den Zügel zu lassen, sich Uebertreibungen zu erlauben, die er an Andern bitter tadelte. So lief er Gefahr, als Tänzer ein Springer, als Schauspieler ein Possenreißer zu werden; der sichere Takt des Genies aber führte

ihn immer wieder zurecht, so daß selbst die Abwege, auf die sein Uebermuth ihn trieb, ihn seinem Ziele näher brachten.

Welch ein Gegensatz der künstlerischen Individualitäten und ihres Entwicklungsganges in Schröder und Eckhof! Bei diesem Alles Ordnung, strenges, rechtschaffnes Maaß, bescheidenes, langsam sichres Fortschreiten auf sorgsam geprüftem Wege, bei jenem zuversichtliches Selbstvertrauen, unbesonnenes Fortstürmen in reißenden Fortschritten, unfehlbares Gelingen in gewagten Unternehmen.

Das Jahr, welches Schröder während der Hamburger Entreprise bei der Gesellschaft des Bernardon Kurz zubrachte, trug ihm nur große Fortschritte in der grotesken Tanzkunst ein, aber hier ließ er sich endlich, durch Bernardons unabläßige Herausforderung, zu einem Stegreifspiel bereit finden.

Er wählte die schwierigste Fopperrolle, den Diener in der Haupt- und Staatsaction Don Juan, und führte sie mit so überschwänglichem Humor und so überraschenden Einfällen aus, daß Kurz ihm schon nach dem ersten Akte mit der Anerkennung um den Hals fiel: „Mordio Sakkerment! Der Herr ist Acteur. Dagegen sind die andern Lausbub'n!" Freilich trieb Schröder seinen Uebermuth wieder zu weit, überrannte seine Mitspieler fast, trieb den unglücklichen Bergopzomer, der sich die Rolle des Don Juan aufgeschrieben und memorirt hatte,

in die größte Verwirrung, war durch kein Schnalzen mit der Zunge *) von der Bühne fortzubringen, so daß das Stück eine Stunde über die gewohnte Zeit spielte. Das Publikum aber hatte sich unmäßig ergötzt und Schröder der Herausforderung genug gethan.

Wir kennen die Collisionen, in welche er bei seiner Rückkehr zur Gesellschaft der Hamburger Entreprise mit Eckhof gerieth, wir wissen, daß als die Seylersche Gesellschaft sich von der Ackermann'schen abgezweigt hatte, seine Thätigkeit, seine Productivität es war, welche das halbzerstörte Theater aufrecht hielt. Sein Eifer mochte in der Eigenmächtigkeit und Unbedingtheit seines Naturells ihn wohl zu weit führen, denn Ackermann nahm ihm die Regie auf einige Zeit. „Du bist zu heftig," sagte er „zu partheiisch, zu unhöflich gegen die Leute, man muß Schauspieler nicht wie Figuranten abrichten wollen."

Nach des Stiefvaters Tode verfuhr er besonnener. Jetzt, wo seine Mutter ihm die künstlerische Direction ihrer Gesellschaft ganz übertragen hatte, gewann sein Charakter an Sammlung; er fühlte seine Berufung: nicht nur für sich, sondern für den Fortschritt seiner Kunst im Ganzen und Großen zu leben. Seiner klugen Führung, der Stellung, welche er den Talenten durch eine durchdachte Aufeinanderfolge der Aufgaben zu geben

*) Das Zeichen, womit man die ausschweifenden Extemporanten in die Coulisse rief.



wußte, verdankten die Mitglieder der Gesellschaft ihre schnelle und rühmliche Ausbildung.

Glänzender hatte in der ganzen Theatergeschichte sich noch nicht die Wichtigkeit einer künstlerischen Leitung, einer bestimmten Schule bewährt, als durch Schröder's Direction der Ackermann'schen Gesellschaft.

Zunächst erreichten seine Schwestern schnell einen erstaunlichen Grad der Trefflichkeit. Dorothea, von hoher edler Gestalt, mit sanft einschmeichelnder Stimme, wurde ein Musterbild schöner Weiblichkeit. Schwärmerische und zärtliche Charaktere, auch solche von leiser, graziöser Munterkeit oder aufflammender Leidenschaft gelangen ihr vollkommen. Elisabeth im Essex, Marie im Götz, Orsina, Ariadne, Minna von Barnhelm sind nie vollkommener dargestellt worden. Ihr Gesang war angenehm, ihr Tanz ausgebildet, ihre Pantomime vollkommen.

Charlotte, die jüngere, war nicht schön, blond, eine leichte Gestalt, das Gesicht von Blatternarben markirt, aber ihre Anmuth verdunkelte die Schönste neben ihr. Die zierliche, schalkhafte Munterkeit ihres Wesens eignete sie besonders zur Soubrette. Als Franziska in Minna von Barnhelm, durfte sie sich mit Frau Mecour messen. Aber auch Darstellungen leidender, erregter Naturen, Emilia Galotti, die Rutland im Essex, gelangen ihr ausnehmend, denn ihr Naturell war leicht gespannt, gereizt, sie trieb Alles an Uebertreibung streifend. Wenn der

Dichter es vorgeschrieben, raufte sie wirklich ihr Haar nnd biß in die Kette. Sie war mit Leidenschaft Schauspielerin, wie ihre Schwester mit innerlicher Abneigung. Im Ballett und der Operette wurde sie wichtig, obschon sie die künstlerische Reife ihrer Schwester nicht erreichte, da ein rascher Tod sie schon im achtzehnten Jahre dahinraffte. Aber ihre einschmeichelnde Natur, ihr hinreißendes und reines Feuer, wodurch sie selbst die Rollen der Buhlerinnen — welche auf dem damaligen Repertoir nicht selten waren — veredelte, die überraschende Fülle ungeahnter Züge in ihrem Spiele machte sie zum vergötterten Liebling des Publikums.

Reinecke, den die Natur schon zu einem der ersten Darsteller schöner männlicher Würde durch seine stattliche Erscheinung, durch seinen herzgewinnenden Ton bestimmt hatte, der von Universitätsbildung begünstigt, Einsicht und Ueberlegung, vielleicht etwas zu fühlbar machte, bei dessen Liebhaberrollen es daher glaubhafter erschien, daß er geliebt werde, als daß er selbst verliebt sei, — fand unter Schröders Leitung das richtige Gebiet für seine Individualität. In ritterlichen, soldatischen Charakteren, ernsten und polternden Vätern, Paul Werner, Götz, Odoardo erreichte er unbestritten Meisterschaft; Müller bemerkte an ihm die Eigenthümlichkeit: gewisse Reden nur gleichsam hinzuwerfen, als wären sie des Heraushebens nicht werth, und sie eben dadurch äußerst interessant zu machen.

Seine schöne Frau, die ihn an Geist und Erfindungskraft übertraf, wurde in leidenschaftlichen Rollen eine geachtete Nachfolgerin der Seyler.

Die junge Hart, welche als Tänzerin zur Gesellschaft kam, hat Schröder, der sie 1773 heirathete, zu einer der wohlthuendsten und verständigsten Schauspielerinnen erzogen.

Frau Sacco, geb. Rischar, nicht bedeutend beschäftigt, empfing hier Eindrücke und eine Schule, mit welcher sie bald in Wien außerordentliche Erfolge zu erringen wußte.

Am augenscheinlichsten aber stellt sich der Werth von Schröders Leitung an des berühmten Brockmann Entwicklung heraus. Er hatte am 3. April 1771 als Nelson in „die Freundschaft auf der Probe" debütirt und wenig gefallen; man warf ihm weinerlichen Ton, steyrischen Dialekt und Tanzmeistergeziertheit vor. Als Medon im Codrus mißfiel er gänzlich. Borchers, Reinecke und Möller*) hatten nur für seine Unvollkommenheiten Augen, aber der schärfersehende Schröder sagte: „Er wird Euch Allen noch Sand in die Augen streuen". Man trieb Scherz mit dieser Aeußerung, Brockmann war schon

*) Er spielte einige Zeit Liebhaber bei der Gesellschaft, Schütz nennt ihn einen Harangueur mit starker Lunge. Er hat sich durch Verfassung des weinerlichen Schauspiels „Graf Waltron" bekannt gemacht.



26 Jahre alt, man hielt eine Umwandlung seiner Spielart nicht mehr für möglich, war er doch auch vor sechs Jahren in Wien als ein hoffnungsloses Talent angesehen worden.

Schröder beschäftigte ihn zunächst nur im Lustspiele, wo er erträglich gefunden wurde, studirte jede Rolle mit ihm. Die Chevaliers fingen an ihm zu glücken, er arbeitete eifrig von seinen Fehlern loszukommen, zu denen in der Sprache auch eine anstoßende Zunge kam. Aber zehn Monate hatten ihn noch nicht für das Trauerspiel tauglich gemacht, denn er mißfiel als Renegat, so daß das Stück gar nicht wiederholt werden konnte. Schröder war nicht abgeschreckt, fuhr unverdrossen fort mit Brockmann zu studiren und ihn vortheilhaft zu beschäftigen. Als Merciers Olint, Grandison in Wielands Clementine, als Tancred, Orest wurde er allmählig geduldet, als Prinz in Emilia Galetti fing man an ihn gelten zu lassen, endlich aber, am 28. Juli 1773, errang er als Essex in „die Gunst der Fürsten" den ungetheiltesten Beifall. Wenn gleich er die Rolle etwas weich und zärtlich gab, die in ihren wesentlichen Bedingungen mehr für Reinecke geeignet war, so hatte Schröder durch diese Vertheilung doch endlich das Problem gelöst: Brockmann binnen zwei Jahren die Anerkennung als einen tragischen Schauspieler ersten Ranges zu verschaffen.

Solche Resultate vermag eine sorgsame, kunstverständige Leitung an Anfangs zweifelhaften Talenten hervor-

zubringen; wie viele gehen an dem Mangel derselben unter!

Drei Jahre später entschied der Hamlet für den Ruhm von Brockmanns Namen in ganz Deutschland. Meier charakterisirt ihn in Schröders Biographie folgendermaßen: „Er war ein schöner Mann — trotz der Neigung seiner Gestalt zur Corpulenz — dem seine auffallende Aehnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, seine Stimme blieb in ihren lauten und leisen Tönen wohlklingend, er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit. Kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm — aber die Heftigkeit selbst. Die innere Glut, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern; der später Fleck die Zügel schießen ließ, ohne die Geleise zu verlieren — blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieser Leidenschaft nicht erreichte, das traf und vergütete er reichlich in allen sanften Zügen des Ueberganges zu Mitleid und Rührung. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemischt, durfte er sich zu Schmeicheleien oder Neckereien herablassen, so mußte er triumphiren. Das Liebkosen, welches die Herzen besticht, der Blick, der alles ausdrückte, was er wollte; das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit

zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung noch Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz macht, sind nie glücklicher ausgedrückt worden, als durch ihn."

Es waren, wie diese Uebersicht zeigt, bedeutende künstlerischen Größen, welche unter Schröders Direction erwuchsen und mit den gerühmten Talenten von Borchers und Frau Mecour, mit dem später hinzutretenden Schütz, der an französischen Mustern gebildet, in leichten schwatzhaften Rollen, Chevaliers u. s. w. einen Ruf erwarb — auch Tänzer war, — den Kern einer Kunstgenossenschaft bildeten, deren Darstellungen in diesem Jahrzehend, besonders vom Jahre 1773 — 78, für unübertroffene Musterwerke gehalten werden.

Und dennoch waren dieser Epoche die alten Calamitäten der Prinzipalschaften keineswegs erspart. Oper und Ballett mußten zunächst den Anreiz für den Theaterbesuch hergeben. Nicht nur die Rivalität mit französischem Schauspiel und italienischer Oper mußte bestanden werden, der gefährliche Nicolini, dessen Decorationen, Maschinerien, Pantomimen und Intermezzi das Publikum zauberhaft an sich zogen, rückte im December 1771 in Hamburg ein. Schröder hielt es für politisch sich mit ihm zu verbinden, anstatt ihn zum Gegner zu haben, dadurch war nun die Bühne hauptsächlich der Schaulust preisgegeben. Zudem wurden Studien und Proben für das Schauspiel verwirrt und gehemmt, die Mitglieder un-

gebührlich in Anspruch genommen. Brockmann und Dorothea Ackermann mußten sogar eine Zeit lang im italienischen Intermezzo mitsingen. Um den Kern des Schauspielerpersonals von diesem Unwesen abzusondern und in sich künstlerisch zu sammeln, unternahm Schröder Reisen nach nahen Städten, Schleswig, Lübeck, Hannover, Celle, Altona. Sie begannen zur Adventzeit, wo die kirchliche Strenge in Hamburg die Theater schloß und dehnten sich bis Ostern hinaus. Nach zwei Jahren hatte die trügerische Herrlichkeit der Nicolinischen Gaukelei ein klägliches Ende erreicht, er ging im Juli 1773 davon.

Die Reise, welche die Gesellschaft zu Anfang dieses Jahres nach Celle gemacht, schloß die rührende Aufgabe in sich, die unglückliche Königin Caroline Mathilde von Dänemark, welche, nach Struensee's Hinrichtung, dort in tiefer Schwermuth ihre Tage verlebte, zu erheitern.

Die Wahl der Stücke war durch die Reizbarkeit der tiefgekränkten Fürstin sehr erschwert. Jede Beziehung mußte vermieden werden und was hatte für sie nicht Beziehungen? In „der Schein trügt“ wurde sie vom Anblick der Kinder auf der Bühne so schmerzlich an ihren für immer von ihr getrennten jungen Prinzen erinnert, daß sie plötzlich das Schauspiel verließ und in der rauhen Luft des Märzabends stundenlang im Freien verweilte, um sich zu fassen.

Da die Königin Musik liebte, drang man auf Sing=

spiele, aber die Operisten der Gesellschaft waren in Hamburg bei Nicolini's Vorstellungen, Schröder, dem nichts unmöglich war, übernahm binnen acht Wochen selbst zehn große Buffopartbien und geigte auch Brockmann und Reinecke in mehrere Parthieen hinein. Aber all diese Mühe schien verschwendet und der Oberhofmarschall, angewiesen Ihre Majestät zu erheitern, war in Verzweiflung. Er trieb Schröder unabläſſig, die Königin zum Lachen zu bringen; damit schien ihm Alles gewonnen. Vergeblich wurde aber das ganze komische Repertoir erschöpft, kein Lächeln überflog das schwermüthige Antlitz. Da beschloß Schröder die letzte Mine springen zu lassen und verbürgte sich nun gegen den Oberhofmarschall, die Königin solle lachen.

Er unternahm mit seinen Kameraden eine Stegreifburleske.

Frau Reinecke und Brockmann waren schon geübt darin, die Andern wurden zur Theilnahme überredet. Die Wahl fiel auf die Fabel des Stückes „der hochgeehrteste Herr Vetter", das man, um die Kritiker irre zu führen, umtaufte in „Glaub nicht Alles, was du siehst! nach dem Spanischen des Calderon de la Barca." Schon mit dem Titel also begann die Fopperei. Frau Reinecke gab die Folge der Auftritte an, ihr Mann übernahm den Alten, Brockmann den Liebhaber, Charlotte die Liebhaberin, Frau Reinecke das Kammermädchen, Dauer den Bedienten, Schröder den Hochgeehrtesten. Für Borchers

ward die Kofferscene aus dem Schatz eingelegt, von seiner Genialität erwartete man große Dinge. Und seltsamer Weise zeigte er sich am unbehülflichsten. Vermuthlich decontenancirte es ihn völlig, daß er diesmal nicht der Einzige war, der kein Wort memorirt hatte.

Die ausgelassne Fopperei gelang indessen vollkommen. Der unwiderstehliche Reiz dieses Wettkampfes der Erfindungskraft, des Witzes und der Geistesgegenwart riß Publikum und Darsteller hin. Schröder hatte in seinem ganzen Leben kein so unaufhörliches Gelächter gehört. Das Parterre drängte sich vor, der Bühne näher, bis in das mit strengster Etikette gehütete königliche Gehege, der Uebermuth der Schauspieler stieg bis zu einem wahren Rausche und nur die Besonnenheit, Allgegenwart und Zungengeläufigkeit der Reinecke hielt die Schranken des Scenariums aufrecht. Es war ein vollkommener Sieg des Humors und der künstlerischen Gewandtheit, — auch die unglückliche Königin hatte gelacht.

So hatte Schröder, um den Triumph seiner Komik über die tiefste Melancholie zu erweisen, noch einmal den lustigen Poltergeist der Selbständigkeit in seiner Kunst herauf beschworen, aber er traute ihm nie wieder, obschon er keine besseren Genossen dafür wünschen konnte, als er besaß, rüstig in jugendfrischem Wetteifer, reichbegabt und von dem ausgezeichnetsten Gemeingeiste.

Daß alle ersten Mitglieder auch untergeordnete Rollen übernahmen, verstand sich von selbst, man maß

damals den Werth der Arbeit noch nicht nach dem Beifall, den sie abwerfen könnte, oder war wenigstens noch schamhaft genug sich zu diesem Tarif nicht zu bekennen. Diese Schauspieler setzten selbst bei der geringsten Aufgabe ihre ganze Kraft und ihre ganze Ehre ein und gaben sich jedem Bedürfnisse der gemeinsamen Kunstleistung und des Institutes, dem sie eben angehörten hin. Brockmann tanzte als Figurant in den Balletten mit, Reinecke plagte sich in der Oper auszuhelfen, ja, was das Erstaunlichste ist, die jungen schönen Damen spielten alte Rollen. Ein beispielloser Fleiß im Einstudiren neuer Stücke wurde bewiesen, oft nach anstrengenden Vorstellungen noch bis in die Nacht hinein probirt. Als Frau Mecour die Gesellschaft verlassen hatte, mußte Dorothea Ackermann wöchentlich wohl drei Rollen lernen, um das Repertoir zu erhalten; nicht besser erging es Schröder, als Borchers — unmuthig, daß Brockmann ein Benefiz erhalten hatte, das ihm, dem ältern Mitgliede versagt worden war — 1774 plötzlich die Gesellschaft verließ. Wie Schröder selbst in der Oper aushalf, haben wir gesehen; nimmt man dazu, welch eine Menge der bedeutendsten Rollen er in dieser Epoche gespielt, in allen Balletten getanzt, sie theils erfunden und arrangirt, seit 1771 auch als Schriftsteller in Bearbeitung englischer Stücke hervortrat*), dabei alle Proben und Vorübungen leitete,

*) Das erste Stück war „der Arglistige“ von Congreve.

so wird es fast unbegreiflich wie nur die Zeit für dieses Uebermaß von Arbeit ausreichen konnte. Aber Schröder besaß einen sichern Scharfblick für richtige Anstellung und Verwendung der Zeit und Kräfte, großes Talent für Organisation. Das ungewisse Hin= und Herziehen der Arbeiten, so ermüdend für alle Betheiligten, der geräuschvolle, übergeschäftige Müßiggang, den man im Theaterleben so häufig antrifft, existirte unter seiner Direction nicht. Er wußte überall genau, wie die Dinge werden sollten, jede seiner Maaßregeln traf sicher zu.

So legte er für die Ebenmäßigkeit und die Uebereinstimmung des Studiums neuer Stücke mit Recht den größten Werth auf deren ersten Beginn und las darum jedes neue Stück dem betreffenden Personale vor; Emilia Galotti sogar zweimal.

Dies Verfahren war schon von Eckhof beobachtet worden, wo er freie Hand hatte.

Die Meister gingen hiebei von dem Grundsatze aus, daß eine Kunstleistung, deren vornehmste Aufgabe in der Uebereinstimmung der Gesammtwirkung besteht, nothwendig mit einer harmonischen Totalanschauung beginnen müsse, daß Derjenige also, dem die Leitung der Darstellung anvertraut, verpflichtet sei: den einzelnen Darstellern von vorn herein seine Ansicht über Charakter und Ton des Werkes, wie es werden solle, darzulegen. Dadurch allein war die sichre Basis für das Studium gewonnen. Der vereinzelten Auffassung der Rollen in

auseinanderlaufenden Richtungen war vorgebeugt, zur Verständigung abweichender Ansichten die geeignete Zeit gegeben, bevor das Einzelstudium vorgefaßte Meinungen festgesetzt, bevor der Dirigent schon alle Einrichtungen in seinem Sinne getroffen hatte. Den untergeordneten Mitspielern war ein Fingerzeig für ihr Verhalten ertheilt, dem Verkennen der Wichtigkeit von manchen kleinen Rollen war zuvorgekommen. So hatte diese eine Maaßregel der Vorlesungen schon eine Fülle von Arbeiten und Differenzen erspart. Die Rollenstudien liefen nun auf sichrer Bahn, hie und da eine genauere Besprechung über einen Charakter, ein Durchgehen der Rollen mit weniger Befähigten reichte hin, um schon bei der ersten Probe ein harmonisches Bild von der Vorstellung hervorzubringen, die Schröder dann durch eine strenge und sorgfältige Leitung nur weniger Proben schon zur Reife bringen konnte. Seine Direction hat darum eine so große Bedeutung für unsre Kunst, weil er das von Eckhof begonnene Werk vollendete, weil er die souveräne Bedeutung der künstlerischen Leitung auf die glänzendste Weise darthat, weil er das System derselben völlig abrundete.

Er hat die alte Funktion des Comödiantenmeisters bis zu der ganz natürlichen Aehnlichkeit mit der Aufgabe eines Kapellmeisters verfeinert, indem er in der Reproduktion des aufzuführenden Werkes allen übrigen Betheiligten voranging, den Autor in seinen Intentionen vertrat, alle

einzelnen Kräfte in richtiges Verhältniß zum Ganzen setzte, Charakter, Tempo, Rhythmus und Uebereinstimmung des Ausdrucks regelte. Eine viel schwierigere Aufgabe bei der scenischen Aufführung, als bei der musikalischen, wo die Vorschriften des Componisten, bloß nach Takt und Noten ausgeführt, schon ein harmonisches Ensemble bilden, während in der Schauspielkunst alles, was in der Musik aufgeschrieben steht, erst gefunden und viel weiter ausgebildet werden muß. Darum aber vollendete Schröder eben das System der theatralischen Darstellung, indem er durch die außerordentlichsten Erfolge bewies, daß der Mittelpunkt ihres organischen Lebens in einer wahrhaft schöpferischen Leitung liege.

Er brachte es dahin, daß einfache und eigentlich werthlose Stücke, wie: „Essex oder die Gunst der Fürsten", das aus vier englischen Schriftstellern: Banks, Brooks, Jones und Ralph zusammengeformt war, durch die Trefflichkeit der Darstellung*) das Publikum so hinriß, daß es sich mit Vorliebe dem Schauspiele zuwandte und alle Unternehmungen Schröders, durch welche er dem Repertoir einen neuen Schwung gab, mit großer Theilnahme unterstützte. Ja, so weit brachte er es in der Erhebung der Schauspielkunst, daß er auf dem Höhenpunkte dieser

---

*) Dorothea Ackermann spielte die Elisabeth, Charlotte die Rutland, Frau Reinecke die Nottingham, Brockmann Essex, Reinecke Southampton.

Epoche die Oper auf einen einzigen Tag in der Woche beschränken und das Ballett gänzlich aufgeben konnte*). Er ahmte Seylers Anstellung eines Theaterdichters 1772 durch Bocks Berufung nach, der manche gute Uebersetzung und Bearbeitnng lieferte, dagegen nicht die erwartete literarische Anregung für die Kunstgenossenschaft gab. Schröder folgte 1775 dem Wiener Beispiele, indem er den Autoren, für den sechsmonatlichen ausschließlichen Besitz eines Originalschauspieles von drei oder fünf Akten zwanzig Louisd'or, eines übersetzten sechs Louisd'or verhieß.

Wenn er so die moderne Literatur zu fördern suchte, war er auch eben so bemüht ihre älteren Schätze auszubeuten. Er stiftete 1774 eine kleine Gesellschaft von Theaterfreunden, denen er Shakespeare, die griechischen Classiker und andre, der Aufführung zum Theil versagte, Gedichte vorlas, zu welchen 1773 auch die Werke Goethe's urd seiner Genossen kamen. Schröder suchte sich und seine Freunde am Geiste des Drama's zu nähren, er wollte den Gesichtskreis über die bisher gültigen theatralischen Schranken hinausdehnen, um zuletzt diese Schranken selbst erweitern zu können. Was ihm bald darauf mit Shakespeare glückte, hoffte er auch mit einigen antiken

*) zwei Tage gehörten dann dem ernstern, die übrigen dem heitern Repertoir, aus dem die französischen Autoren größtentheils ausschieden.



Stücken, mit Philoktet, Oedip, Antigone, auch mit des Euripides Iphigenia in Aulis durchzusetzen. Er hat diesen Plan noch in späteren Lebensjahren gehegt.

Leider muß hier wieder gesagt werden, daß unter allen Schauspielern nur ein einziger zu dem Bildungsquell dieser Gesellschaft hinzutrat, es war Brockmann, der seinen Vortheil im engen Anschließen an Schröder zu wohl erkannte.

Diese Gesellschaft erhielt sich nur vier Jahre. Theils wirkten zufällige Hinderungen, theils aber auch Verdächtigungen und Verläumdungen ihrer Tendenz darauf. Schröder versuchte seine Vorlesungen in engerem Kreise, gemischt mit musikalischen Uebungen aufzunehmen, welche eine Läuterung des Geschmackes auch in dieser Kunst anregen sollten. Auch das mußte er bald wieder aufgeben. Aber seine Bestrebungen waren doch in einer höchst wichtigen Hinsicht, dem Theater zu gut gekommen. Sie hatten eine Schaar von Theaterfreunden und Kennern gesammelt, welche sich fast jeden Abend im Schauspiel befand und bald die Leitung des Publikums übernahm. Diese Kunstrichter saßen gewöhnlich auf den Vorderbänken des Parterre's, das Publikum gestand ihnen allmählig stillschweigend diesen Vorrang so willig zu, daß Zuspätkommenden jene Plätze angeboten wurden. Von diesem Parterre im Parterre ging die Anregung zum Beifall und zur Verdammung aus, wurden sogar zu Zeiten

bestimmte Wünsche ausgesprochen, und Schütz sagt: er erinnere sich nicht, daß dieses selbst angemaßte Vorrecht zum Nachtheil des übrigen Publikums gemißbraucht worden wäre. Dies Parterre war der Repräsentant des Publikums, sein Geist, sein Urtheil, der Hüter seines Rechts und seiner Ehre. Es wirkte durch seine geschlossene Kraft eine durch nichts zu ersetzende befeuernde Anregung auf die Darstellung, einen bildenden, veredelnden Einfluß auf das Publikum aus.

Es ist das eigenthümliche Wesen der Schauspielkunst, daß erst die Wechselwirkung zwischen Darsteller und Publikum ihren Productionen den eigentlichen Lebenshauch einbläst. Sie ist die einzige Kunst, die ohne Publikum gar nicht auszuüben ist; ein Spiel, das den Schauenden bedingt. Der Antheil des Publikums ist ein integrirender Theil der künstlerischen Schöpfung, auch er bedarf der Ausbildung, der Leitung. Alle Glanzepochen der deutschen Bühne haben ein solches Parterre gebildet und sind von dessen wohlthätiger Rückwirkung gefördert worden. Seine Nichtexistenz kann man mit ziemlicher Sicherheit überall für den Beweis eines untergeordneten Theaterzustandes ansehen; denn sie beweist, daß die Bühne bei der Elite des Publikums keinen dauernden Antheil zu erzeugen vermag. Wo der Masse das Urtheil überlassen ist, wird der schlechte Geschmack auch die besseren Talente unterjochen.

Die merkwürdige Entwicklung Schröders als Schau-

spieler, steht in genauestem Rapport mit der Führung seines Repertoirs und beides hat entschiedenen Einfluß auf die Schauspielkunst geäußert; der Director hat bei Schröder ebenso sehr den Schauspieler gefördert, als dieser jenen, so daß diese doppelte Thätigkeit nicht vereinzelt betrachtet werden kann.

Schröder hatte neben seiner Function als Ballettmeister und Tänzer bis in das Jahr 1771 das Fach der Bedienten bekleidet, das, so lange das französische Lustspiel dominirte, bedeutend genug war. Dies kam nun allmählig aus der Mode. Holberg's und Goldoni's Bediente blieben ihm, unter denen Heinrich im „politischen Kannengießer", besonders aber der Truffaldino im „Diener zweier Herren", Glanzrollen waren; jener durch Trockenheit, dieser durch sprudelnde Lebendigkeit und den unerschöpflichen Reiz immer neuer Erfindungen, wodurch er den Antheil für sein Spiel bei allen Wiederholungen derselben Rollen zu erneuern wußte. Er hatte angefangen, komische Alte zu spielen, der taube Apotheker in Goldoni's verstellter Kranken bewies, mit wie großem Beruf; in ernsteren Rollen dagegen, war der Eindruck seines Spieles zweideutig geblieben. Als daher zur Zeit der Wirren, welche die Verbindung mit Nicolini herbeiführte, Schröder im Unmuthe den Vorsatz faßte, die Gesellschaft seiner Mutter zu verlassen, konnten seine Mitkünstler äußern, sein Verlust werde sich, da der Valet nicht mehr so viel gälte, ertragen lassen. Sie pflegten hinzuzusetzen:

„Wäre er im Ernsthaften eben so ausgezeichnet, so möchte ihm der Teufel nachspielen.“

Diese Aeußerung war der erste Stachel, der Schrödern von der Stunde an trieb, seine Ausbildung für ernste Rollenfächer mit systematischem Eifer zu betreiben.

Es war ein eigenthümlicher Zug in Schröders Charakter, daß die trotzige Energie seines Ehrgeizes ein so starker Hebel seiner Entwicklung wurde. Es war genug am Gelingen eines Unternehmens Zweifel auszusprechen, um ihn zum hartnäckigsten Durchsetzen desselben zu treiben. Die absprechende Behauptung eines Ballettmeisters: er werde einen gewissen halsbrechenden Kunstsprung, fiocco genannt, wobei mit dem Fuße ein Tambourin von einem hohen Postamente herunter geschlagen wurde, binnen einem halben Jahre ihm nicht nachmachen, trieb den damals siebenzehnjährigen Burschen, den Meister binnen acht Tagen darin zu übertreffen, und zwar mit solcher Vehemenz, daß in Rastadt das Tambourin in die Markgräfliche Loge und dem Erbprinzen an den Kopf flog. Wie er zum Stegreifspieler, zum Buffosänger wurde, nur um eine unüberwindlich scheinende Schwierigkeit zu besiegen, so ließ jetzt dem achtundzwanzigjährigen Manne der Zweifel seiner Kunstgenossen an seiner tragischen Befähigung weder Rast noch Ruh. Seine sehr große schlanke Gestalt, war dem Unternehmen günstig, seine Tanzkunst beherrschte den Körper vollständig. Die Züge seines Gesichtes, nicht unedel, boten sich dem tragischen Aus-

drucke wohl dar, besonders da Schröder die Kunst der Gesichtsmalerei vollkommen verstand. Nur sein blaues Auge war etwas klein, matt und unbedeutend, seine Stimme, ein dumpfer Tenor, schien, selbst nach seiner Freunde Urtheil, ihm die Tragödie gänzlich zu verschließen. Schröder übersah keine dieser Schwierigkeiten und führte dennoch sich und sein Publikum klug und allmählig zum Ziele.

Goldoni's gutherziger Polterer (Paridom Wranpott) war 1772 die erste Rolle, welche er zum Uebergang zu ernsten Wirkungen und zu tieferer Stimmung seines Organs wählte; es gelang. Einige Rollen zärtlicher Väter glückten ebenfalls. Nun erschien in demselben Jahre Emilia Galotti. Eine musterhafte Gesammtdarstellung*). Brockmann als Prinz. Reinecke: Odoardo, Charlotte: Emilia, Dorothea: Orsina, standen ihrem Ruhme. Schröder spielte den Marinelli; und sei es, daß er selbst noch nicht den Ton, die Farben treffen konnte, die ihn von seinen komischen Wirkungen entfernten, sei es, daß das Publikum zu sehr daran gewöhnt war über ihn nur zu lachen, genug er konnte sich keinen Credit in der Rolle verschaffen und gab sie gerne an Schütz, als dieser zur Gesellschaft kam, um nun aus

---

*) mit neuen Decorationen von Zimmermann ausgestattet, der von nun an überhaupt der Scenerie mehr malerische Schönheit und Charakter gab.

dem Angelo eine unübertrefflich charakteristische Figur zu machen.

Götz von Berlichingen erschien. Schröder, der so begierig war, seiner Kunst höhere Fortschritte zu bereiten, der die Scheu vor der Wiederkehr der mittelalterlichen Formen schon in seiner Vorliebe für Shakespeare verloren hatte, zögerte gleichwohl mit der Aufführung, und der zweideutige Erfolg, welchen sie in Berlin hatte, rechtfertigte seine Rückhaltung. Mit Eifer ging er dagegen an die Darstellung des Clavigo. Hier befand sich die Schauspielkunst ganz auf ihrem Gebiete. Hier waren ausgeführte Charaktere, eine knappe, gesammelte Handlung, ein spannendes Spiel der Leidenschaften gegeneinander, wahrhaft dramatisches Leben. Ein Meisterwerk, das sich den Mustern Lessings anschloß. Die Vorstellung fand im August 1774 statt. Reinecke als Clavigo, Brockmann als Beaumarchais, Charlotte als Marie zeigten sich des Dichters würdig, Schrödern aber wollte es als Carlos noch nicht gelingen, das Publikum mit seinen Intentionen zu verständigen.

Nach dem Erfolge dieses Stückes glaubte Schröder im October desselben Jahres an die Aufführung des Götz gehen zu können. Er wollte Koch nicht nachstehen, ließ von Zimmermann neue Decorationen malen, welche den Berliner vorgezogen wurden und das Costüm nach Meil's Zeichnungen fertigen. Gewarnt durch den Erfolg, welchen das Stück in Berlin gehabt, suchte

Schröder die Auftritte möglichst zusammenzurücken, ließ überdieß an der Kasse eine gedruckte Angabe der Scenenfolge vertheilen, um die Zuschauer über den Wechsel des Ortes zu orientiren. *)

Die Hauptrollen waren trefflich besetzt, Reinecke Götz, Brockmann Weislingen, Dorothea Marie, Frau Reinecke Elisabeth, Charlotte, nach Schröders Urtheile, unübertrefflich als Adelheid. Schröder spielte drei Rollen, den Klosterbruder, Lerse und den Aeltesten des heimlichen Gerichtes. Mit diesen Rollen rückte er wieder in der Befähigung zu ernster Wirkung weiter und half zugleich dem Mangel an Personal ab, welcher von jetzt an, zum großen Nachtheil der Darstellungen, bei den personenreichen Stücken, die nun auf das Repertoir kamen, fühlbar wurde**).

Trotz aller Sorgfalt erweckte der Götz auch in Hamburg nur mäßigen Antheil. Die lebende Generation des

---

*) Dergleichen Auskunftsmittel waren jetzt nothwendig, während vor 150 und 100 Jahren das Publikum von den gewagtesten Sprüngen in Ort und Zeit nicht gestört worden war.

**) Ich mache im Voraus auf diesen Umstand, als einen neuen Moment in der Entwicklungsgeschichte aufmerksam, er brachte die Schauspielkunst in ihren Totalwirkungen auf einmal zurück, weil neben den wenigen Künstlern, die bis jetzt herangewachsen waren und die bisher zu trefflichen Darstellungen hingereicht hatten, nun eine eben so große Schaar von bloßen Handlangern zugelassen werden mußte.

Publikums war mit den gesammelten Eindrücken des regelmäßigen Drama's aufgewachsen, vermochte sich daher in die Wiederkehr der mittelalterlichen Buntheit nicht zu finden, welche überdies die Besorgniß aller Theaterfreunde erregte.

Die Resultate einer vierzigjährigen Reformperiode, das Resultat von Lessings Leben schien vernichtet, wenn die mit dem Götz eingeschlagene Richtung auf der Bühne sich Bahn machte.

Mit wie viel Mühe und Aufopferung war es endlich geglückt, die Theilnahme des Publikums auf eine ebenmäßige Entwicklung der Charaktere und Leidenschaften zu fixiren, also für die Leistungen der Schauspielkunst zu gewinnen! und nun schien in diesem neuen genialen Gedichte das Begebenheitliche, der reiche Stoff, die bewegten Vorgänge wieder in den Vorgrund zu treten. Man wurde an die alten „repräsentirten Historien," an Hans Sachs, Jakob Ayrer und die ältesten Stücke der englischen Comödianten erinnert. Den Rollen fehlte die gesammelte Durchführung, sie brachen überall ab, waren aus skizzenhaften Momenten zusammengesetzt, schienen mehr zur Schilderung und Erläuterung der Begebenheiten, denn als Träger der dramatischen Handlung da zu sein. Und wenn nun auch in diesem Werke die Rückkehr zur mittelalterlichen Formlosigkeit durch die intensive Kraft des großen Dichtergeistes, nach allen Richtungen hin vollauf vergütet wurde, wie bedenklich stand

es damit, wenn untergeordnete Nachahmer, sich ebenfalls der Mühe einer sorgsam abgewogenen dramatischen Composition entschlugen*) und vielleicht im Mißverstande Shakespeare'scher Formen, der bequemen Willkür Alles erlaubten!

Schröder theilte diese Sorge begreiflicher Weise mit ganzem Herzen, da ihm das Gedeihen der Schauspielkunst am meisten am Herzen liegen mußte.

Die eigentliche Bedeutung des Goethe'schen Erstlinges machte sich mehr in der Literatur, als auf der Bühne geltend, das Stück verschwand vom Repertoir ohne vermißt zu werden, erst seine Nachahmungen sollten die ergiebige Ader des deutschen Volkslebens, die Goethe mit dem Ritterdrama angeschlagen hatte, ausbeuten.

Vielleicht war das Mißlingen des Götz die Ursache, daß Schröder mit seinem Lieblingsplane, Shakespeare's Stücke aufzuführen, noch immer zögerte, zumal da die Wiener Versuche keinen glänzenden Erfolg gehabt hatten. Indessen fuhr er in seiner Selbsterziehung zum tragischen Schauspieler eifrig fort. Merkwürdigerweise gab darin

*) Goethe gesteht selbst, daß er den Götz „ohne Plan und Entwurf gearbeitet habe, sondern geradeswegs ohne weder rückwärts, noch rechts noch links zu sehen"; er unternahm deshalb auch später die bekannte Bearbeitung, um dem Stücke mehr Form zu geben.



die Rolle des Geizigen von Moliere, die er im J. 1775 übernahm, einen Moment ab, denn er überraschte in der Scene, da Harpagon seine Schatulle gestohlen glaubt, trotz aller Lächerlichkeit, durch eine erschütternde, fast tragische Wirkung. Im Essighändler, den er in demselben Jahre seinen vorzüglichsten Rollen zugesellte, gelang es ihm anfangs nicht, durch seine drollig gutmüthige Handwerksmanier zu rühren, sein kurzangebundener Ton regte die Gewohnheit, über ihn zu lachen, an. Erst nach einigen Vorstellungen verstand man ihn und immer stärker wurde allmählig der Glaube, daß er dieselbe Gewalt über die Gemüther, wie über die Lachlust seines Publikums gewinnen werde.

Man muß übrigens wohl in Betrachtung ziehen, daß die Hindernisse für Schröder: in ernsteren Rollen zu rühren und zu erschüttern, nicht allein im zweideutigen Ausdrucke seines Spieles lagen, sondern daß seine Erscheinung in den heterogensten Darstellungen, oft an ein und demselben Theaterabende, es erstaunlich schwer machte, die ernsten Eindrücke festzustellen. Das Repertoir, so außerordentliche poetische Erscheinungen es auch darbot, mußte doch noch immer dem schaulustigen Publikum zu gefallen, buntscheckig zusammengesetzt werden. Insbesondre mußte das Ballett fortdauernd die Lockspeise für ernstere Vorstellungen abgeben, wodurch denn freilich auch der Geschmack in trüber Mischung erhalten wurde. So wurde Emilia Galotti mit dem sogenannten Zucker-

puppenballett*) gegeben, um den herben Eindruck der Tragödie zu versüßen. Nach dem Clavigo sah man den „Carneval von Venedig" ein Ballett von Schröder, in welchem groteske Masken sich tummelten. Ein Zwerg, der im Nu zum Riesen wurde und ebenso schnell wieder zum Zwerg einschrumpfte. Ein dicker Herr mit zwei Köpfen, vier Händen und Füßen, der durch Tabacknehmen, Niesen u. dergl. das Publikum amüsirte, auch gar einmal zu Boden fiel und — da er aus zweien, rückwärts aneinandergebundenen Menschen bestand, sich zu großer Belustigung des Publikums nicht wieder aufrichten konnte. Und in diesem Ballette tanzte Schröder einen Pulcinell, nachdem er den Carlos im Clavigo gespielt hatte. War es da zu verwundern, wenn das Publikum, in Erwartung der beliebten Pulcinellcapriolen und Gliederverrenkungen, auch schon über den Carlos zu lachen geneigt war? Auch ein Ballett: „der Tanzbär" erschien nach ernsten Stücken und im „Obstschütteln" producirte Schröder immer noch seinen Fioccosprung und schlug mit dem Fuße einen Korb voll Aepfel von einem hohen Gestelle herunter**).

Diese Groteskſprünge und so manche andre Geburten der tollsten Laune — z. B. seine Darstellung der Mutter

---

*) Der Name kam von der weißen Schäferkleidung her, die mit Roth und Gold gesäumt war.

**) Einige Jahre später tanzte er noch, nachdem er am selben Abend den Shylok gespielt hatte.



Anna in der Oper Röschen und Colas, in welcher er die Arie „Ja die Tugend ist ein Schatz" mit einem Ueberschwange komischer Nuancen sang und unauslöschliches Gelächter erhielt — mußten ihm nothwendiger Weise beim Publikum den Weg zu ernsten Eindrücken verlegen.

Dem Repertoir des Jahres 1776 gab Schröder eine denkwürdige Bedeutung. Nicht nur Goethe's Stella wurde aufgeführt, — wovon die Wiederholung durch den Senat verboten wurde*) — auch den wilden Produktionen der Goethe'schen Freunde, den Kraftgenies der neuen Sturm- und Drangperiode**) zeigte er sich willfährig. Er führte Klinger's Zwillinge auf, worin er selbst den Grimaldi spielte. Ebenso brachte er Goethe's „Erwin und Elmire" und das Melodrama „Ariadne" in Scene. Ein entscheidender Tag aber war der 20. September, an welchem Shakespeare's Hamlet erschien.

Es ist ein sehr verbreiteter Irrthum: Schröder habe dies Stück, und Shakespeare's Gedichte überhaupt, zuerst dem deutschen Theater dargeboten; er war nicht der Erste, der Shakespeare aufführte, aber er hat ihm volle Aner-

*) Dasselbe geschah 1777 in Berlin, das Stück hatte noch seine erste Form und schloß mit der Doppelehe.

**) Den Namen erhielt sie durch Klinger's Drama „Sturm und Drang".

kennung, dauernden Platz auf unserm Repertoir erworben.

Die alte Bearbeitung des Hamlet, deren Inhalt der Gothaische Theaterkalender von 1779 mittheilt und wovon Eckhof eine Abschrift mit der Jahreszahl 1710 besaß, ist also zu dieser Zeit, gewiß aber auch schon viel früher, aufgeführt worden. Im Jahr 1770 spielte der Prinzipal Ilgener in Altona den Hamlet; vielleicht jenen alten, vielleicht schon eine Einrichtung der Wieland'schen Uebersetzung. Daß Heufeld eine solche 1773 in Wien auf die Bühne brachte, ist uns bekannt, Schröder, der im Sommer 1776 eine Reise durch mehrere Städte, bis nach Wien hinunter machte, um von den theatralischen Zuständen Kenntniß zu nehmen, sah diese Bearbeitung im Juli in Prag spielen, sie hat ihn offenbar zu dem Entschluß gebracht, die Aufführung ebenfalls zu wagen.

Er nahm in Gemeinschaft mit seinem Theaterdichter Bock eine Bearbeitung vor, in welcher das Anlehnen an die früheren sehr merklich ist. Die Wieland'sche Uebersetzung lag ihr zum Grunde, die Heufeld'schen Verse des kleinen Schauspiels wurden beibehalten, ja sogar die Aufnahme von Zügen aus der alten Hauptaction nicht verschmäht. Dort giebt z. B. der Geist der Schildwache eine Ohrfeige, daß sie die Muskete fallen läßt, in Schröders Hamlet erzählt der Soldat wenigstens: der Geist habe ihm das Kasket vom Kopfe gestoßen; ein Zug, von

dem bei Shakespeare keine Spur zu finden ist. Die stärkste Concession an den Zeitgeschmack lag aber in der Nachahmung Heufelds: den Hamlet leben und zu glücklicher Regiernng kommen zu lassen. Die alte Hauptaction war dem tragischen Ausgange des Originales treu geblieben, ein beachtenswerthes Zeugniß: um wie viel weichlicher der Geschmack geworden war.

Schröder hat, das muß ihm nachgerühmt werden, vielfach mit der Bearbeitung des Hamlet experimentirt und immer mehr vom Original hinzugefügt, was er anfangs den Muth nicht hatte dem Publikum anzubieten. Er hatte, um die Handlung und das Interesse daran zu sammeln, sich zuerst auf die Haupthandlung des Stückes, und auf ein kleines Personal beschränkt, un die Zahl seiner Kunstgenossen nicht zu überschreiten, auf die er sich verlassen konnte. Im November schaltete er die bisher ausgelassene Rolle des Laertes ein, machte auch einen Versuch mit der Todtengräberscene, die aber, obwohl er die Rolle selbst spielte*), ihrer zweideutigen Wirkung wegen fernerhin fortblieb.

Die Aufführung war ein neuer Triumph für die Kunstgenossenschaft. Reinecke spielte den König mit der vollen Energie des politischen Charakters, imponirend, weltklug, genußsüchtig, unternehmend bis zum Verbrechen. Seine Frau die Königin voll weiblicher Schwach-

*) zusammen mit der des Geistes.



heit, Ophelia wurde eine der berühmtesten Rollen von Dorothea Ackermann, Schütz spielte den Güldenstern, Lambrecht den Gustav (Horatio), Schröder selbst fand als Geist Gelegenheit seinen tragischen Beruf auf das vollständigste darzuthun, selbst der Vergleich mit Eckhof in dieser Rolle fiel zu seinen Gunsten aus. Die volle Gewalt, welche er über seine hohe Gestalt hatte, ließ ihn einen geisterhaften, fast schwebenden und dennoch imponirenden Schritt finden, sein dumpfer Sprachton vollendete den gespenstigen Eindruck der Erscheinung.

Brockmann ist mit der Rolle des Hamlet zugleich berühmt geworden, er brachte eine bis dahin beispiellose Sensation damit hervor, jedes Geschlecht und Alter, jede Bildungsstufe war von ihm entzückt. In Berlin, wo er zu Neujahr 1778 Gastrollen, und darunter zwölfmal den Hamlet spielte, wurde eine Denkmünze auf dies Ereigniß geschlagen, werthvolle Kupferstiche verherrlichten es und die ganz neue Ehre des Hervorrufs wurde ihm zu Theil. *) Faßt man indessen Alles, was zum Preise und zur Auseinan-

*) Gastspiele hatten bisher nur in seltenen und vereinzelten Fällen stattgefunden. 1767 spielte Döbellin in Hamburg den Zamor in Alzire als Gast. Böck war der Erste, der vom Mai bis Ende September 1777 von Gotha aus eine förmliche Rundreise auf Gastspiel unternahm und sich in Mannheim, München, Wien, Leipzig, Berlin und Hamburg mit sehr verschiedenem Erfolge zeigte. Unbedingt gelobt wurde er nur als Fürst in Engels „Edelknaben", zu dem der Herzog von Gotha dem

dersetzung von Brockmanns Spiel geschrieben worden ist, zusammen, so geht doch deutlich daraus hervor, daß Brockmann sich mehr an die neuen und überaus günstigen Wirkungen gehalten habe, welche die Schröder'sche Bearbeitung darbot, als daß er sich in die ganze Tiefe der Shakespeare'schen Idee versenkt hätte.

In der Schröder'schen Einrichtung ist, bei oberflächlicher Betrachtung der Vorgänge, die Handlung des Stückes nur ein vorübergehendes schreckliches Ereigniß in Hamlets Leben, hier konnte also des Schauspielers liebenswürdiges Naturell, rasches Feuer, eindrucksfähige Beweglichkeit in wechselnden Stimmungen schon der Aufgabe ganz entsprechen. Im Originale dagegen, wo das Stück die Erfüllung von Hamlets Schicksal überhaupt

---

Schauspieler, wie dem Dichter zum Modell gedient hatte. In München, wo er am meisten gefiel, erhielt er für drei Rollen vom Intendanten 20 Ducaten und eine goldene Medaille, von der Academie der Wissenschaften eine große silberne Medaille, von den Schauspielern, bei einem für ihn veranstalteten Ehrenmahle, eine Suite von achtzehn Schaumünzen. Solche Sensation machte dort das erste Gastspiel.

Das Beifallszeichen des Hervorrufs stammt aus Italien, wurde in Deutschland zuerst an dem Ballettmeister Noverre in Wien ausgeübt. Der erste Schauspieler, dem diese Ehre angethan wurde, war Bergopzomer, — ein Effektspieler und Coulissenreißer — als er am 4. Juni 1774 in Weiße's Richard III. in Wien debütirte. In Norddeutschland wurde es nun an Brockmann nachgeahmt.

darstellt, — der an dem Gegensatze zu Grunde geht, welcher in seinen idealen Forderungen an die Welt und sich selbst, zu der Unvollkommenheit der Wirklichkeit liegt — muß die Grundstimmung der Rolle nothwendig die rege Selbstqual, tiefste Melancholie und überreizte Bitterkeit, ein vulkanisches Sichselbstzerstören zeigen.

Schröder, der zwei Jahre später ebenfalls den Hamlet spielte, wußte diese aus dem Originale hervorgehende Auffassung auch seiner Bearbeitung anzupassen, während Brockmann die ganze Liebenswürdigkeit seiner Persönlichkeit durch einen einschmeichelnd elegischen Grundton der Rolle geltend machte, den er auf sehr gefällige Weise zu variiren verstand.*) Er, dem der Scherz und Spott so wohl stand, nahm z. B. seine Reden, als der Geist allgegenwärtig mit seinem Zuruf „Schwört! die Freunde verfolgt, „Sagst du das? bist du da Grundehrlich bis zu den Worten „Gieb dich zu Ruhe verstörter Geist" mit dem Tone schäckernder Laune, während Schröder die tiefste Erregung des Sohnesherzens dabei auszudrücken suchte. Brockmanns Spiel im verstellten Wahn-

*) Das Schnupftuch scheint auch ihm ein bedeutendes Vehikel des Spieles gewesen zu sein, auf einer colorirten Abbildung seines Berliner Hervorrufs, welche Chodowiecki ihm in's Stammbuch geschenkt, sieht man aus der hellblauen Schärpe, die er über dem schwarzen Kollet trägt, das weiße Schnupftuch lang hervorhängen.



sinn ging merklich darauf aus, das Lächerliche hervorzuheben, Schröder dagegen ließ das Erzwungene der Lustigkeit empfinden, er verrieth mehr die Wunden von Hamlets Herzen. Ja während Brockmann selbst in der Scene mit Ophelia noch das Spiel des Narren festhielt, der die Lacher auf seiner Seite hat, ging Schröder mit den Worten „geh' in ein Kloster" auf die tiefste Erschütterung aus.

Wenn man das Fortwachsen des Urtheils über Brockmanns Hamlet in den damaligen Zeitschriften verfolgt, tritt es unzweideutig hervor, daß er der Neuheit der gewaltigen Effekte, welche diese Rolle darbietet, viel von seinem Ruhm als deren Darsteller verdankt, und daß seine Liebenswürdigkeit, sein Feuer über die Mängel seiner Auffassung, die erst durch Schröders Spiel berichtigt wurden, getäuscht hat. Bei einer neuen Erscheinung von so bestechendem Reichthum, wie der Hamlet, ist es natürlich, daß das Urtheil anfangs durch den ersten Erfolg geblendet wird, auffallend bleibt es aber, daß nach Allem, was bis auf den heutigen Tag über die Rolle geschrieben und gesprochen worden ist, jene Brockmann'sche, auf die äußerliche Wirkung gestellte Auffassung, der Schröder'schen, aus der Tiefe der Shakespeare'schen Idee hervorgegangenen, gegenüber, immer noch auf der deutschen Bühne Geltung findet.

Der glänzende Erfolg, den die Aufführung des Hamlet hatte, ermuthigte Schröder, ungesäumt auf diesem Wege

fortzugehen. Schon im November desselben Jahres, wurde Othello gegeben*). Brockmann in der Titelrolle, Dorothea als Desdemona, Schröder als Jago rissen zu so furchtbarer Sensation hin, daß die Hamburger Theatergeschichte davon erzählt: „Ohnmachten über Ohnmachten erfolgten während der Gräuelscenen dieser ersten Vorstellung. Die Logenthüren klappten auf und zu, man ging davon oder ward nothfalls davon getragen und (beglaubten Nachrichten zufolge) war die frühzeitige mißglückte Niederkunft dieser und jener namhaften Hamburgerin Folge der Ansicht und Anhörung des übertragischen Trauerspiels."

Wie auffallend hatte sich das Publikum seit einem halben Jahrhundert verändert, wo man die Mordspektakel noch mit Behagen sah! Es waren ganz neue Schichten der Gesellschaft und viel zarter empfindende hinzugekommen.

Und doch war die Theaterpraxis von den alten blutigen Gewohnheiten noch nicht ganz gesäubert. Immer noch — und bis in unser Jahrhundert hinein — bestrebte man sich Verwundungen nicht nur durch aufgelegte rothe Farbe, sondern durch rothe Wolle und Lappen, ja durch Vergießung rother Flüssigkeit recht täuschend darzustellen. Wenn Othello den Jago über den Kopf

*) Mit diesem Stücke war Döbellin schon am 29. April 1775 in Berlin vorangegangen, aber ohne dauernde Wirkung.



hieb, mußte dieser schlechterdings unter dem Barett eine Blase voll Theaterblut haben, die er mit der, nach der Wunde greifenden Hand zerdrückte, so daß bei den Worten „ich blute, doch ich lebe," das Blut ihm über's Gesicht strömte.

Dieser Effekt bestand wenigstens schon 150 Jahre auf der Bühne, wir erinnern uns, daß es bei den englischen Comödianten hieß *): „welches so in den Hut gemachet werden kann, daß es Blut giebet."

Die Hamburger Theatergeschichte erzählt weiter: „Ungeachtet dieser lautbaren, notorischen Unfälle, ward Othello am folgenden Tage wieder gegeben, doch bei nicht sehr vollem Hause. Die Direction beschloß daher weislich, die dritte Vorstellnng mit Veränderungen anzukündigen. Diese bestanden in Auslassung oder Milderung gräßlicher Scenen und Ausdrücke, Desdemona und Othello, der seinen Irrthum einsehen mußte, wurden am Leben erhalten. So ward das Stück am 5. December wieder bei vollem Hause gegeben."

Durch solche Concessionen**) wurde der größte Dichter dem deutschen Repertoir gewonnen. Schröder beeiferte sich, seine Siege zu verfolgen, der Glanz seiner Direction, der Glanz der Hamburger Schule stand in voller Sonnenhöhe, leider auch in seiner Sonnenwende,

*) Siehe 1. Band S. 169.

**) die sich übrigens bis in unsre Tage wiederholt haben.

die schöne künstlerische Genossenschaft fing an, sich allgemach aufzulösen.

Im October 1774 schon war Frau Sacco*), geb. Rischar abgegangen, sie war wenig beschäftigt gewesen, hinterließ daher keine große Lücke.

Im Mai 1775 aber hatte der Tod Charlotte Ackermann in der Blüthe des achtzehnjährigen Lebens hinweggerissen. Die Trauer der Stadt äußerte sich in der ausschweifendsten Weise; die Theatergeschichte hat nichts Aehnliches zu berichten. Als die Nachricht des Todes an die Börse kam, entstand in dem summenden Schwarme eine Todtenstille. Der Begräbnißtag gab der Stadt das Ansehen einer Landestrauer. Die Bühne war acht Tage lang schwarz behangen, das Publikum ging schwarz gekleidet in's Theater. Gedichte, Nachrufe, Aufforderungen und Debatten über ein zu errichtendes Denkmal, nahmen kein Ende. Und alle diese beispiellose Liebe und Verehrung konnte doch den starren Bann nicht lösen, unter dem der Stand noch immer lag, dem die Verblichene angehört hatte. Für ihr Denkmal war kein Platz zu erlangen, auch nicht auf dänischem Gebiet, der Plan mußte unausgeführt bleiben und der Senat, der es anstößig fand, von einer Schauspielerin so viel Wesen zu machen, verbot alle ferneren Zeitungsartikel über sie.

*) Ihr Mann war Tänzer und Ballettmeister.

Auch dieser Verlust war für das Personal noch nicht geradezu verderblich. Dorothea Ackermann, Frau Schröder, Frau Reinecke waren noch allen Forderungen gewachsen und in Betty Reimers wurde ein artiger Nachwuchs gewonnen. Zu Ostern 1777 aber riß der Abgang des Reinecke'schen Ehepaares eine sehr empfindliche Lücke, die sich gleich bei der Erscheinung von Julius von Tarent bemerklich machte, obschon Schröder den alten Fürsten mit äußerster Sorgfalt spielte*). Indessen trat die treffliche Frau Stark zur Gesellschaft, Frau Mecour wurde wieder gewonnen, beide jetzt für alte Fächer, und der rührigste Fleiß brachte noch immer große Resultate hervor. Das gerettete Venedig von Ottway, worin Schröder den Priuli, der Barbier von Sevilla von Beaumarchais, worin er den Bartolo unübertrefflich, Schütz den Figaro sehr gewandt und zungenfertig spielte, zeichneten sich aus und im Shakespeare'schen Repertoir wurde mit dem Kaufmann von Venedig (24. November), worin Schröder den Shylok schuf, mit Maaß für Maaß und der Comödie der Irrungen (in Großmann's Bearbeitung) vorgerückt.

Jetzt aber geschah ein zerstörender Riß in die Genossenschaft. Brockmann trat am 5. März 1778 als Essex ab und folgte einem Rufe nach Wien. Schütz und Frau

*) Er hatte seinen Gang dafür lange und dauernd geübt, da man ihn für Rollen der Art zu leicht gefunden hatte.

Mecour gingen ebenfalls ab sammt dem Theaterdichter Bock, und Dorothea Ackermann, die trotz ihrer Erfolge mit Widerwillen dem Theater angehörte, heirathete den Professor Unzer und schied am 19. Juni in Weiße's Romeo und Julie von der Bühne.

So war das bisherige Ensemble gänzlich zerrissen.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß Schröder sehr bald ein neues, nicht weniger treffliches hätte bilden können, es traten binnen Jahr und Tag wieder Talente hinzu, welche später berühmt wurden, aber Schröder war zum Theil der Directionsmühen herzlich überdrüssig, die ihm obenein so überaus kärglich vergolten wurden*), theils trieb ihn künstlerischer Ehrgeiz, sein Genie in weiteren Kreisen glänzen zu lassen. Um so rastloser und ausschließlicher warf er sich jetzt auf die Vollendung der Aufgaben, die er seiner Schauspielkunst gestellt hatte. Er

*) Für seine Gesammtthätigkeit als Director, Ballettmeister, Schauspieler, Tänzer und eventuell Sänger gab seine Mutter ihm nicht mehr als wöchentlich 16 Thlr., die er schon zur Zeit der Entreprise bezogen hatte. Seine Frau erhielt als erste Schauspielerin und Tänzerin wöchentlich 5 Thlr. Schröder mochte keine größeren Ansprüche machen und seine Mutter nahm es ruhig hin, daß seine Bemühungen nicht nur die von Ackermann hinterlassene Schuldenlast tilgten, sondern ihr auch noch ein Vermögen erwarben, mit dem sie sich bequem zurückziehen konnte. Es schmeichelte Schröders Stolz, auf solche Weise die unverantwortliche Vernachlässigung zu vergelten, die er in seiner Jugend erfahren hatte.

gab das Ballett auf, tanzte zum letztenmale am 2. März 1778 in der Maskerade, verließ mit dem Truffaldino das Bedientenfach gänzlich und concentrirte seine Kraft auf das Charakterfach.

Wenn er bisher bei seiner Direction seine eigne Ausbildung und Förderung als Schauspieler schon wesentlich im Auge gehabt hatte, so geschah das jetzt fast ausschließlich. Christ, der an Brockmanns Stelle getreten war und schon damals das Fach der Chevaliers, insbesondere den Riccaut vortrefflich spielte, obschon sein österreichischer Dialekt und sein treuloses Gedächtniß ihm sehr hinderlich war — konnte gleichwohl im Trauerspiele Brockmann nicht ersetzen und ging daher, schon nach einem Jahre, der Vergleichung mit ihm aus dem Wege. Schröder hatte keine Lust mehr daran, ihn zu fördern, wie er es mit Brockmann gethan. Er benutzte ihn noch um den Hofmeister von Lenz aufzuführen, ein Stück, das er mit vieler Mühe und Ueberlegung bühnengerecht gemacht hatte, um den Goethe'schen Jugendgenossen Raum auf dem Repertoir zu schaffen. Es glückte nicht, obschon Schröder und seine Frau als Major und Gustchen vortrefflich spielten.

Durch das Ehepaar Stägemann kam die Oper wieder mehr in Aufnahme, der es Schröder nun auch überließ, vor den Riß zu treten.

Er aber brachte am 17. Juli Shakespeare's König Lear in Scene, dessen Darstellung allgemein für das Vollendeteste seiner tragischen Kunst erklärt worden ist,

trat am 23. October als Hamlet*) auf, ließ den 17. November Richard II. folgen und am 2. December den Falstaff in einer Zusammenziehung beider Theile von Heinrich IV. Nur sechszehn Tage später erschien er in der Rolle des Calderon'schen Alcade de Zalamea, den er zum Amtmann Graumann verwandelt hatte**). Dann folgte er Döbbelins Einladung nach Berlin und spielte dort zwölf Tage nacheinander, in den letzen sechs Tagen nur den Hamlet. Die enorme Arbeit dieses Jahres hatte 36 neue Stücke in Scene und ihm 25 neue Rollen gebracht, und welche Rollen!

Daß im Jahre 1779 Schütz und Borchers zurückkehrten, Renschüb (Büchner) vom Gotha'schen Theater zur Gesellschaft trat, der damals vier und zwanzigjährige Fleck am 20. Mai als Gloster im Lear debütirte und seine künftige Größe deutlich ankündigte, alles das reizte Schröder nicht mehr, den Glanz der Hamburger Gesellschaft wieder herzustellen. Zu guter Letzt gaben auch noch Geld- und Rollenforderungen, mit denen im September

*) Hamlet war mit reißender Schnelligkeit zum Zugstücke auf allen Bühnen geworden, alle Schauspieler drängten sich zur Titelrolle, selbst Schauspielerinnen, wie die schöne Frau des Prinzipals Abt, versuchten sich daran.

**) Das hieß in der herrschenden Mode des Nationalisirens zu weit gehen und mißlang deshalb. Auch Stephanie scheiterte daran in seiner Bearbeitung unter dem Titel „die Soldaten auf dem Marsch.“



die bedeutendsten Mitglieder in Masse auftraten, völlig den Ausschlag und veranlaßten Schröder zu einer summarischen Aufkündigung des ganzen Personales. Unter den Resultaten des letzten Jahres verdienen noch seine Darstellungen des Diderot'schen Hausvaters, des Wegfort in Sprikmanns Schmuck, — eine seiner berühmten Rollen — genannt zu werden; ferner Shakespeare's Macbeth, den er am 21. Juni in Scene brachte und die Hauptrolle spielte, Viel Lärm um nichts in einer mißglückten Bearbeitung von Engel „der Vermählungstag" den 20. September, worin er die Rolle des Benedict spielte, ferner Lessing's Philotas und gab im Januar 1780 Großmann's allbeliebtes Lustspiel „Nicht mehr als sechs Schüsseln", worin Borchers als Hofrath vortrefflich war.

Am 3. März 1780 aber schloß Schröder als Odoardo in Emilia Galotti seine erste Direction und die Existenz der Ackermann'schen Gesellschaft; denn seine Mutter wußte zu gut, daß sie ohne ihren Sohn die Prinzipalschaft nicht fortführen konnte, sie überließ ihr Theater einer Actiengesellschaft, welche unter dem Vorstande des Etatsraths von Voght mit dem besten Willen: die Intentionen der Entreprise von 1767 zu verfolgen, unternahm. Schröders Frau blieb im Engagement bei dieser neuen Direction, ihn trieb es unaufhaltsam fort, auf einer größeren Reise seinen Ruhm zu verbreiten und seine Kenntniß zu erweitern.

Ueberblickt man die wichtigen Resultate, welche

Schröder's erste Direction hervorgebracht, so steht das eine obenan: daß Shakespeare für die deutsche Bühne gewonnen wurde.

Damit war die Grundlage für die Erziehung unsrer Kunst abgeschlossen. Was Lessing, gestützt auf den älteren Einfluß Moliere's, gewollt, das war nun in Erfüllung gegangen.

Die volle reine Wahrheit der menschlichen Natur, die Lessing der Schauspielkunst bieten wollte, in Shakespeare war sie vollendet. Hier war sie in aller Mannichfaltigkeit des Lebens, in allen kleinen Einzelheiten der vertraulichen Natur, aber in einer Großartigkeit der Auffassung, so überall aus dem Ganzen und Vollen geschnitten, daß der Darsteller an seiner Rolle wachsen mußte.

Hier war die sichre Zeichnung der Charaktere, die auch den scheinbaren Widerspruch in ihre grandiose Consequenz einschloß, wie bei Lessing, nur kühner noch. Hier war die höhere Klasse der Schule eröffnet, die Lessing gestiftet, in welcher der Dichter den Schauspieler denken lehrt und ihm doch, bei allem Reichthum des Gebotenen, die ganze Ausführung der Bildung übrig läßt, ihn sicher leitet und doch von seiner Erfindungskraft noch so viel erwartet. „Nie“ — sagt Gervinus — „hat ein Mann auch nur entfernt wieder die Einsicht Shakespeare's gehabt, in das Verhältniß eines Schauspieltextes zu den Leistungen des Spielers; wenn wir nicht Lessing auf seiner Spur finden wollen. Seine Zeit

kannte noch nichts von der Unnatur, Schauspiele für die Lektüre zu schreiben; und wer Shakespeare liest ohne die Blindheit des Vorurtheils, das Alles vortrefflich findet, ohne zu wissen warum, wird überall beobachten können, daß die Schroffheiten der Zeichnung, die Trockenheit der Umrisse, eine gewisse grelle Symmetrie in der Disposition und Wahl der Charaktere und Handlungen häufig verursachen, daß in seinen Stücken das Gerippe aus dem poetischen Körper vorscheint, was nur durch die Darstellung vergütet, durch eine gute Darstellung aber auch ganz und völlig vergütet wird. Shakespeare's Stücke sind viel zu reich an Weltkenntniß, fesselnden Charakteren und mannichfaltiger Weisheit, als daß sie bei der Lektüre nicht im Einzelnen verweilen, zerstreuen und durch die Beschäftigung des Kopfes mit dem Detail die volle Wirkung des Ganzen auf das Gemüth stören sollten. Der fortschreitende Gang der Aufführung hindert dies Ausruhen auf dem Einzelnen, ihre Lebendigkeit läßt nicht zu, daß es verloren werde, die Arbeitstheilung der Schauspieler, von denen Jeder seine Rolle vorbedacht hat, hilft uns über alles Kopfbrechen hinweg und die Darstellung befriedigt unsere Einbildungskraft ohne Anstrengung. Ein Shakespeare'sches Stück, ist wie eine Zeichnung ohne Farbe; es verhält sich ähnlich zu der Darstellung, wie ein Operntext zur musikalischen Ausführung."

Und wodurch hatte denn Shakespeare dies naturgemäße Verhältniß des Gedichtes zu seiner Darstellung mit

so sicherem, für alle Zeiten mustergültigem Takte getroffen? Was war es, das ihn die segensreiche Wirkung Moliere's*) auf unsre Kunst wiederholen, nur nach Verhältniß seines Genies unendlich tiefer greifend wiederholen ließ?

Shakespeare und Moliere waren Schauspieler, das ist der Schlüssel zu ihrer, alle andern dramatischen Dichter überragenden Wichtigkeit.

Ihre Werke waren nicht aus literarischen Gesichtspunkten, sondern aus der unmittelbaren künstlerischen Thätigkeit, aus einer Art von praktischen Intuition hervorgegangen. Beider Werke waren ganz einfach aus dem natürlichen Verfahren aller Schauspielgenossenschaften entstanden, wonach die Fähigen unter ihnen für neuen Stoff für ihre Darstellungen sorgten. Das war von den Begründern des spanischen Theaters, den Schauspielern Lope de Rueda, Alonso de la Vega und Pedro Navarro geschehen, unter unsern Bürgercomödianten von Rosenplüt bis Hans Sachs und weiterhin von den Berufsschauspielern, in Frankreich von dem ersten Reformator Jodelle und später von Moliere, dem Schöpfer des neuen volksthümlichen französischen Drama's, und dasselbe hatte der größte Dramatiker aller Zeiten, der Schauspieler Shakespeare zum Besten seiner Kameraden gethan.

Was Moliere und Shakespeare von der Unzahl von dichtenden Schauspielern unterscheidet, ist nichts Anderes,

---

*) Siehe 1. Bd. S. 231. 2. Bd. S. 119.

als was die wenigen wahrhaft großen, unter den gelehrten Dichtern, über die Legion ihrer Berufsgenossen erhebt: die Größe des Genies; daß aber Moliere und Shakespeare alle, auch die größten gelehrten Dichter an wahrhaft dramatischer Kraft übertroffen haben, das kann nur darin begründet sein, daß sie eben Schauspieler waren, daß sie aus innerster Bewegung des theatralischen Darstellungstriebes dichteten, daß sie die Vertrauten der Geheimnisse des dramatischen Lebens waren. *)

Und darum vermochte Shakespeare die für seine Wahrheit vorbereitete Hamburger Schule zu so raschen Erfolgen zu führen, weil alle Rollen seiner Stücke — wie die Moliere'schen — bis in die einzelnen Wirkungen vom Dichter theatralisch ausgeprobt und innerlich durchgespielt waren; die schauspielerische Geschicklichkeit darin ist fast eben so bewundrungswürdig als die dichterische Größe. Darum konnte Schröder sagen: daß der Natursohn Shakespeare ihm Alles so leicht und zu Dank mache, und jeder Schauspieler, der nur vertrauensvoll und hingebend mit ihm in die Tiefen untertaucht, wo er schöpft, der wird sich reichbegabt und wohlbehalten fühlen. Denn überall sieht er sich bei dem Wesentlichen seiner Aufgabe: bei der Darstellung der menschlichen Natur gehal-

*) Lessing wirkte darum so heilsam, weil er durch Einsicht und Anschauung wenigstens sich auf den Standpunkt stellte, den Moliere und Shakespeare ihrem Berufe nach einnahmen.

ten, die Pracht der gedankenreichen Sprache ist nur ein Ausfluß der inneren Fülle der Gestalten, sie ist überall charakteristisch, nirgends beeinträchtigt sie das warm pulsirende Leben und macht sich für sich selbst bloß rednerisch geltend. Die Charaktere wachsen von Moment zu Moment und alle sind theatralisch aptirt, nichts Versäumtes hat der Darsteller nachzuholen, nichts Nebensächliches oder Ueberflüssiges ist ihm im Wege, jeder Zug nach dem großen dramatischen Gesetze der Zweckmäßigkeit gemessen und dem Schauspieler bequem zurecht gelegt, der, gleichsam an der Hand seines großen Kunstgenossen, von einer Wirkung zur andern geführt wird. Und Shakespeare hat der Schauspielkunst Effekte verschafft, die bis heute selbst von dem empressirtesten Raffinement nicht übertroffen worden sind; so geschickt in ihrem Bau, so berechnet in ihrer Steigerung, so hinreißend auf ihren Gipfelpunkten und dabei scheinbar so unvorbereitet, so natürlich, als könnte es nicht anders sein, als wüchsen sie aus der innersten Nothwendigkeit hervor.

In Shakespeare ist der alte Zwiespalt zwischen Dicht- und Schauspielkunst auf das Vollkommenste aufgehoben, in ihm durchdringen sich beide, und jede will nur für die andre gelten und jede führt die andre zu den vollkommensten Triumphen. *)

Seine Dichtergröße steht längst über allem Zweifel,

---

*) S. 1. Bd. S. 111 — 113.

aber nicht genug erkannt ist es, wofür doch jedes Blatt seiner Gedichte zeugt, daß — wenn auch in seinem Theater-Leben eine schwache Stimme oder was sonst ihn gehindert hatte sich in den größten Rollen geltend zu machen, — Shakespeare doch eines der bedeutendsten Schauspielertalente gewesen sein muß.

Und dieser dramatische Heros, dessen germanische Stammverwandtschaft ihn bald völlig zu dem Unsern machte, wurde durch Schröder für unsre Kunst geworben.

Die Bearbeitungen, in welchen Schröder seine Stücke unserm Repertoir einverleibte, sind sehr getadelt und sehr gelobt worden — selbst von Goethe. Erwiesen ist, daß sie die einzige mögliche Art waren diese Werke der damaligen Zeit anzueignen. Allen andern Bearbeitungen ist es mißlungen; Heufeld's, Stephanie's, Großmann's, Brömel's, Engel's, Schink's mißfielen entweder oder erhielten sich nicht. Und seltsam, daß alle diese Literaten von dem Mangel an Anerkennung der Shakespeare'schen Größe ausgingen, Alle glaubten sie: seinen Stücken hinzuthun, mit Pfennigen aus ihrem Bettelsacke den Millionair unterstützen zu müssen. 'Der Schauspieler Schröder allein traf das richtige Prinzip: daß Shakespeare nur durch Hinweglassungen für die Bühne eingerichtet werden dürfe.

Freilich befolgte er es nicht ganz gewissenhaft, aber seine Veränderungen bestehen nur in kleinen Aeußerlichkeiten, die dem Geschmack seiner Zeit zur Last fallen.

Die Art nun, wie er die Stücke beschnitt, war zum Theil durch die damalige geringe Anzahl fähiger Darsteller, andern Theils durch die fest gewordene Gewohnheit des Publikums an Einheit der Zeit und des Ortes geboten, und ebenso wie die prosaische Sprache erklärt der bürgerlich gewordene Geschmack die Hinweglassung schroffer Gegensätze und furchtbarer Situationen. Dennoch sind wir bei der Unterdrückung von einigen tragischen Motiven oder Katastrophen versucht anzunehmen, daß Schröder den Geist der Shakespeare'schen Schöpfungen viel weniger, als den Vortheil ihrer theatralischen Effekte verstanden habe.

Daß er z. B. den tragischen Ausgang des Hamlet und Othello nicht durchzusetzen suchte — wie er doch oft viel unwichtigere Dinge mit äußerster Hartnäckigkeit verfocht — hatte doch wohl seinen Grund darin, daß ihm selbst nicht genug daran gelegen war. Daß er im Lear die Theilung des Reiches und Verstoßung der Cordelia fortließ, in Richard II. die ganze erste Hälfte der Hauptrolle unterdrückte, den König in seinem despotischen Uebermuthe gar nicht zeigte, die tragische Verschuldung aufhob oder verhüllte und so die Idee beider Stücke lähmte, dazu war keine äußere Nöthigung vorhanden und es muß wohl auf die kleinliche Effektberechnung geschrieben werden: daß die Rollen sich mehr in Gunst beim großen Publikum setzen und den Darsteller beliebter machen, wenn sie so viel als möglich nur mitleidswerth erscheinen.

Wir brauchen uns über diese Schwächen in Schröders

Verfahren nicht zu täuschen, um demungeachtet sein Verdienst, uns Shakespeare erworben zu haben, im ganzen Umfange anzuerkennen; und zuletzt muß uns doch der Erfolg seines Verfahrens als dessen Rechtfertigung gelten.

Daß Schröder außerdem auch lebhafte Sympathie für die neuen Erscheinungen der vaterländischen Dichtkunst zeigte, haben wir gesehen. Er hat die Wagnisse der Sturm- und Drangperiode getheilt und durch sein Beispiel das Mögliche gethan, um die Schauspielkunst in Verbindung mit der literarischen Bewegung zu erhalten. Dabei verdient die ehrfurchtsvolle Scheu erwähnt zu werden, mit welcher er von der Aufführung von Lessings, 1779 erschienenem, Nathan dem Weisen abstand, obschon er sich bis ans Ende seiner Laufbahn mit dem Wunsche trug. Er veranstaltete vor einem gewählten Kreise eine Vorlesung davon mit vertheilten Rollen, er selbst las den Nathan und den Patriarchen und letzteren besonders zur höchsten Bewunderung. Rein von dem outrirten Kanzelton, in den späterhin die Rolle gezogen worden ist, flossen die Aeußerungen der Unduldsamkeit so vornehm und sanft und salbungsvoll von seinen Lippen, als hätte Lainez sich mit dem Kardinal von Lothringen vor den Augen des französischen Hofes unterredet. Trotz der großen Wirkung aber, welche diese Probelesung hervorbrachte, wagte Schröder dennoch nicht, das Kleinod seiner Bewunderung einem zweifelhaften Erfolge vor dem Theaterpublikum Preis zu geben und die Vorstellung, welche Döbbelin

in Berlin im Jahr 1783 unternahm, lobte seine Zurück-haltung. *)

Dem Einflusse Schröders auf das Repertoir entsprach der auf die Schauspielkunst, er selbst drängt sich der Betrachtung als das merkwürdigste Resultat seiner Schule auf. Dreizehn Jahre schon war er bei der Bühne, ohne seiner tragischen Kraft bewußt zu werden oder sie der Ausbildung werth zu halten, und vollendete nun in sechs Jahren — freilich bei völlig freier Verfügung über alle seiner Absicht dienlichen Rollen — den Weg von der fast ausschließlich niedern Komik bis zur Höhe des Kothurns im Lear.

Gewiß war dieser Bildungsweg die Ursache vieler Vorzüge in Schröders tragischem Spiele. Er hatte die ganze Stufenleiter der menschlichen Zustände, vom Lächerlichen bis zum Erhabenen durchgeprüft, er war der innige Vertraute menschlicher Eigenthümlichkeit geworden, seine Gestalten verloren nie den Boden unter den Füßen, nie ist es ihm begegnet, sich in ein hohles Pathos zu verirren. Er hatte an seiner Person den historischen Entwicklungsgang der Kunst überhaupt wiederholt, die auch von der komischen Darstellung der umgebenden Wirklich-

*) Ich erinnere daran, daß Lessing selbst die Zeitstimmung so unvorbereitet für eine Theatervorstellung seines Gedichtes hielt, daß er sagen konnte: „Heil der Stadt, in welcher dereinst Nathan der Weise zuerst aufgeführt werden kann."



keit angehoben und von diesem sichern Boden erst die Höhe der Ideale bemessen hatte. Schröders Beispiel sollte um deßwillen als ein Vorbild der Methodik bei der Erziehung junger Talente gelten, die allemal zuerst am Lustspiele und bürgerlichen Drama ihre Kräfte üben und dann erst zu höheren Aufgaben der idealen Gattung zugelassen werden sollten; mit denen sie jetzt in verkehrter Weise anzufangen pflegen.

Daß Schröders Schule sich, auch im Ton des Trauerspieles, der bürgerlichen Sphäre noch wenig enthoben, daß die Ideale dieser Theaterperiode alle der Wirklichkeit viel näher gestanden, als wir es heut ertragen würden, verschuldete nicht die Schauspielkunst, sondern der Standpunkt des Geschmackes überhaupt und die dichterische Sprache der damaligen Literatur.*) Mit der Alexandrinersprache war die Feierlichkeit aus der Tragödie, die Grazie aus dem Lustspiele gewichen, welche allerdings affektirt waren und nicht erhalten werden durften, aber doch den Darstellungen einen gewissen Styl gegeben hatten, der bei prosaischer Sprache und natürlicherem Spiele viel schwerer zu finden und zu erhalten ist. Schröder hat sich jedenfalls — und das bezeugen ihm selbst seine Kunstgenossen, deren Urtheil, wenn es nicht gerade durch

*) Gervinus erinnert daran: wie Shakespeare von Wieland übersetzt war und wie in den 70er Jahren noch Homer von den Ersten der Nation betrachtet, verstanden und übersetzt ward.



Leidenschaft getrübt ist, doch immer das Zuverläßigste bleibt — Schröder hat sich durch eine großartigere Auffassung der Natur schon in dieser Periode ausgezeichnet, auch den Altmeister Eckhof darin überragt. Schon in seinen komischen Rollen trat diese Eigenschaft als eine wesentliche hervor, er stützte sich nicht auf kleine Mittel, wiewohl er aus unerschöpflicher Erfindungskraft seine Rollen immer neu auszustatten wußte. Alles ging aus der individuellen Natur hervor, die in seinen Gestalten lebte. Gewiß ist, daß seine komischen Rollen die unmittelbarsten, aus der vollen Kraft und Lust seines Genies hervorgehenden waren. Die bürgerlichen, redlich drolligen Charaktere, wie der Essighändler, Vater Rode u. s. w. standen diesem an intensiver Kraft am nächsten. Der Anstand der Männer von Welt war ihm äußerlich allerdings zu eigen, seine Tanzkunst lehrte ihn sich gleichgewichtig und mit ungezwungener Leichtigkeit tragen, die eigentliche Vornehmheit aber, den Ton der feinen Welt hatte er dennoch nicht in seiner Gewalt; auch er war bisher zu fremd in Kreisen höherer Bildung, auch er hatte bis zu seinem dreißigsten Jahre, da er sich verheirathete, viel in Wirthshäusern gelebt.

Bei seinen tragischen Darstellungen blieb das durch das Studium Vermittelte, das mit Bewußtsein objectiv Geschaffene, für des Kenners Auge bemerkbar; aber was diesen Schöpfungen an unmittelbar hinreißender Innigkeit und Gewalt abgehen mochte, das wurde reichlich

durch eine sichre, ganz aus der Intention des Gedichtes geschöpfte Auffassung, durch ein genaues Verständniß aller einzelnen Motive, durch reiche Erfindung anziehender Details, durch die Energie eines genialen Kopfes und die naturgetreue Darstellung aller Leidenschaften überwogen. Die Unzulänglichkeit seines hohen und dumpfen Organes war allerdings störend, man hörte, daß er zum Tragöden nicht geboren war, aber die außerordentliche Kunst seiner Rede, die Elasticität und Volubilität seiner Sprache täuschte bald über die Mängel seiner Stimme, die er sogar geschickt genug war zu Vorzügen des Ausdrucks zu benutzen. So lobte man das erschütternde Kreischen seiner Zornesausbrüche und merkte nicht, daß dies ein bloßer Behelf des Künstlers war.

Daß also auch die tragischen Darstellungen Schröders die Bewunderung verdienten, welche seinen Leistungen mit einer Unbedingtheit zu Theil wurde, die vor und nach ihm ohne Gleichen ist, das leidet keinen Zweifel.

Um schließlich das Maaß der, in den neun Jahren seiner Direction, geleisteten Arbeit zu übersehen, muß man auch seine schriftstellerische Thätigkeit hinzurechnen. Er hatte in dieser Zeit 25 Stücke theils aus dem Englischen übersetzt, theils bearbeitet, verändert und eingerichtet.

Daß es für die Bewältigung all' dieser Arbeiten gerade seines eigenmächtigen Naturells bedurfte, daß er unbedingt und rücksichtslos verfahren mußte, ist eben so

begreiflich, als daß dadurch wiederum auch verderbliche Rückschläge nicht ausbleiben konnten. Schröder brauchte freien Spielraum zu seiner Entwicklung, und was er so scharf an Eckhof getadelt: daß er rollensüchtig, daß er ein Allesspieler sei, das mußte er nun selbst in vollem Maaße werden und dadurch nicht wenig zu Unzufriedeuheit und endlich zur Sprengung seiner trefflichen Kunstgenossenschaft beitragen. Ja man kann den großen Mann selbst von kleinen Comödianterien nicht ganz freisprechen.

Am merkwürdigsten bleibt es, mit welcher Eifersucht er Eckhofs Ansehen bis zu dessen Tod betrachtet hat und wie es ihn stachelte darüber zu triumphiren. Auf seiner Reise im Jahr 1776 hatte er in allen Städten, die er besuchte, die Einladungen zum Gastspiele abgelehnt, in Gotha aber verweilte er volle vier Tage und sagte Jedermann, daß er einer Aufforderung zum Spielen gern und leicht folgen würde, er habe die Kleider zum Essighändler und Vater Rode im Koffer. Sein Gelüsten: durch seine reicher begabte Natur, die jetzt zu voller Meisterschaft gereift war, Eckhofs untergehendes Gestirn noch im Scheiden zu verdunkeln, scheiterte an dem Takt des edeldenkenden Herzogs, der sogar jede persönliche Annäherung mit Schröder vermied.

Noch hatte die gewaltige Anstrengung dieses Lebensabschnittes den Charakter Schröders nicht zu dem Gleich-

gewichte und der Reife kommen lassen, welche das Total seines Lebens zu einer so merkwürdigen sittlichen Erscheinung macht, aber schon war eine auffallende Veränderung mit ihm vorgegangen. Die sichre Haltung, welche ihm die Ausübung der Directorialgewalt, die Erlangung seiner Meisterschaft gegeben, hatte ihm allgemein Achtung verschafft und er wußte diese auf seinen Stand zu übertragen. Er gewann der Bühne immer vielseitigeren Antheil; seine Abendgesellschaften gaben den Mittelpunkt für einen gewissen Kreis der Intelligenz ab; er war der erste Schauspieler, der trotz seiner beschränkten Mittel ein Haus machte und dadurch zu einer gesellschaftlichen Macht wurde.

Ueberhaupt hat nicht leicht Jemand das bedenkliche Gebiet der Oeffentlichkeit mit mehr Takt beherrscht als Schröder und er darf in der Schauspielkunst darin als Muster gelten. Er hatte den glücklichen Humor, sich zu jeder Concession an den Ungeschmack des Publikums herzuleihen und daraus allmählig die Fäden zu drehen, an die er zuletzt das Publikum vor den Triumphwagen der guten Sache spannte. Er bequemte sich zu Allem und setzte damit zuletzt das Beste durch. Dabei begünstigte es ihn freilich, daß er im Theaterleben aufgewachsen war, daß er keinen ecklen Geschmack mitbrachte, sondern der bessere in ihm sich mit seiner Thätigkeit erst entwickelte. Das zeugt aber eben für den inneren Adel seiner Natur, daß alles Schöne und Bedeutende, das sein Genie entdeckte oder das jugendlich bewegte Kunstleben jener Zeit ihm zuführte,

augenblicklich in seiner Seele Wurzel schlug, daß er jede bedeutende Erwerbung zu künstlerischem und sittlichem Nutzen bleibend anzulegen verstand. Dadurch gewann er sich und der Bühne so großes Ansehn, daß er zuletzt eine förmlich imponirende Stellung dem Publikum gegenüber einnehmen durfte.

Als z. B. Heinrich IV. am ersten Abende nicht den von ihm erwarteten Beifall fand, trat Schröder zur üblichen Ankündigung der nächsten Theatervorstellung selbst hervor und sagte: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt.“ Dadurch verschaffte er dem Stücke noch in demselben Monate drei volle Häuser und seinem Spiel als Falstaff gerechte Anerkennung. Er ging darauf aus, einen neuen Standpunkt für die Schauspielkunst zu erobern, die sich bisher nur im Bettlertone, als von Huld und Gnade des Publikums abhängig, vernehmen ließ. Schröder vindicirte seinem Stande das natürliche Recht: in Entscheidungen des Kunstgeschmacks den Vortritt zu nehmen.

Deutschland hatte noch keinen Schauspieler gehabt, in dem der Energie einer genialen Schöpfungskraft, durch richtigen Verstand und besonnenen Geschmack so die Waage gehalten worden wäre. Er besaß die Eigenschaften alle, deren jede einzelne schon Künstler groß zu machen pflegt. Er war der genialste deutsche Schauspieler und zugleich

der schulmäßigste und von der Natur bestimmt, den Höhenpunkt in der Produktionskraft unsrer Kunst zu repräsentiren.

Wir werden sehen, mit welcher Würde und Energie er in späteren Lebensphasen diese Stellung zu behaupten wußte.

X.

Ueberblick der theatralischen Organisation.

Nicht gering waren die Fortschritte, welche unser Theater, während der siebenziger Jahren, auch hinsichtlich seiner äußeren Einrichtung und Feststellung gemacht hatte.

In Berlin freilich blieb der Zustand der Prinzipalschaft bis zu Friedrichs II. Tode; die deutsche Schauspielkunst sollte dem größten Fürsten des Jahrhunderts nichts zu danken haben. Döbbelin hatte nach Koch's Tode 1775 das Theater übernommen und es wenigstens zu einem stehenden erhoben. Nur in der Stadt selbst wechselte er zu Zeiten mit Vorstellungen im Schauspielhause auf der Behrenstraße und in dem am Palais Monbijou ab. Auch in der zweiten Residenz, in Potsdam war unter dem Schutze des Kronprinzen schon für die Gesellschaft der Schuch'schen Kinder ein Theater in der bisherigen griechische Kirche eingerichtet worden, in welchem zu Zeiten Vorstellungen Statt fanden.

Döbbelin, wenn gleich als Schauspieler durch seine Haupt- und Staatsactionsmanieren unleidlich und leider für sein Talent sehr eingenommen, war doch als Director durch seine ruhelose Unternehmungssucht dem theatralischen Leben förderlich. Er hat wenigstens bereitwillig und thätig zugegriffen, wo die neue Bewegung der Zeit Anregungen gab und die Theaterlust in Berlin erhalten. Freilich wurde der Oper davon fortdauernd der größte Theil gegönnt und Ballett und Spektakelstück, kurz das Futter für die Schaulust, engten den Raum für die höhere Schauspielkunst empfindlich ein. Das Personal zählte schöne Talente, sie wechselten aber ihre Plätze zu häufig, um sich zu sichrem Zusammenspiel verständigen zu können. Brückner, der jetzt edle Väter, seine Frau, die komische Mütter spielte, Döbbelin's Tochter, in ersten Liebhaberinnen überaus gefeiert, der aber der Modeton der Weinerlichkeit etwas eigen war, Frau Mecour, Langerhans trefflich in komischen Charakterrollen, Böheim als erster Liebhaber, Reinwald, Witthöft, Alexi, Labes als Komiker beliebt, waren am längsten heimisch. Kürzere Zeit verblieben Unzelmann, der später so beliebte Komiker, welcher damals Chevaliers, Stutzer und Escrocs spielte, sich auch wohl an erste Liebhaberrollen wagte. Frau Nouseul, eine Künstlerin ersten Ranges im Fache der Heldinnen, Mütter und Anstandsdamen — Lady Macbeth, Marwood u. A. — und von junonischer Schönheit. Auch Christ

mit seinen talentvollen Kindern gehörte nicht lange dem Berliner Verbande.

So hielt die Bühne sich bis zu Anfang der achtziger Jahre, ohne durch die Richtung des Repertoirs oder überragende Darstellungstalente tonangebend zu werden.

Das chursächsische Privilegium war, nach Döbbelin's Ausscheiden, von Seyler angetreten worden, als das Gotha'sche Hoftheater sich bildete. Seine Gesellschaft erhielt ihren guten Ruf. 1776 war Klinger als Theaterdichter und Secretair dabei angestellt, Talente wie Borchers, die Reinecke's traten hinzu, auch Brandes mit seiner Frau, deren Rivalität mit der Seyler freilich wieder unangenehme Störungen hervorrief. Die Darstellungen der Gesellschaft fanden indessen so viel Beifall, selbst in den höchsten Kreisen, daß der Plan, ein deutsches Hoftheater zu gründen, abermals gefaßt wurde. Seyler ging jedoch nicht auf die deshalb gestellten Bedingungen ein, er zog die gleichen Anträge des Mannheimer Hofes vor, so erhielt der Schauspieler Brandes, der froh war, sich mit seiner Frau wieder von Seyler trennen zu können, den Auftrag, ein Hoftheater zu bilden. Schon hatte er dafür mehrere Mitglieder von Seyler's Gesellschaft, unter ihnen Reinecke's*), engagirt, und den Studenten Fleck der Bühne gewonnen, als der

*) Sie erhielten hier den schon bedeutenden Gehalt von wöchentlich 30 Thlr.



Ausbruch des bayerischen Erbfolgekrieges Einschränkungen im Hofhaushalt gebot. Die italienische Oper mußte abgeschafft werden und um deren Unternehmer Bondini schadlos zu halten, ertheilte man ihm das Chursächsische Privilegium. So war die Prinzipalschaft wieder hergestellt und leider nach Wiener Muster: unter einem Italiener, der sich in deutscher Sprache kaum verständigen konnte. Der Hof erhielt sich durch einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thlr. und durch die Generaldirection des Barons von König einen Einfluß, der nicht nur auf die Wahl der Stücke und ihre Censur nach Wiener Vorbilde, sondern zu Zeiten auch auf die Besetzung der Rollen ausgedehnt wurde. Eine wesentliche Abweichung vom bisherigen Gebrauche in ähnlichen Verhältnissen, welche indeß bei einem Unternehmer, dem an der Selbständigkeit der künstlerischen Leitung wenig lag, auf keinen Widerstand stieß. Bei dem Personal zeichnete sich außer dem Reinecke- und Brandes'schen Ehepaare noch die Sängerin Koch aus, Spengler als Liebhaber, seine Frau in sentimentalen, Hempel in Charakterrollen, Thering und Günther als Komiker, Frau Räder als Soubrette. Auf ein Jahr kam Schütz aus Hamburg dazu, die jungen Talente von Fleck und Opitz wurden hier zuerst bekannt.

Das Bondini'sche Theater wurde in Leipzig am 21. Mai 1777 mit Elfride nach Mason von Bertuch eröffnet. Bald aber entstanden Streitigkeiten zwischen dem Re-

gisseur Brandes und dem bedeutendsten Talente des Personals, mit Reinecke. Vermuthlich war er mit Recht mit der Leitung des mattherzigen Brandes unzufrieden, die sich späterhin nirgends als fruchtbringend erwiesen hat. Reinecke hatte von Schröder etwas gelernt und an durchfahrender Unbedingtheit des Wesens wollte er ihm auch nicht nachstehen. Bondini ordnete, um diese Wirren auszugleichen, dem Regisseur einen berathenden Ausschuß bei, in dem aber Reinecke so sehr das große Wort führte, daß dadurch auch kein Friede wurde. Bondini, ein gutmüthiger, ruheliebender Mann, entschloß sich also, die Gesellschaft zu theilen, die eine Hälfte mit der Operette unter Brandes Regie im Winter in Leipzig, die andre unter Reinecke im Sommer in Dresden spielen und nachher abwechseln zu lassen. Im Jahre 1782 legte er sich auch noch eine Opera buffa zu und zog Prag mit in sein Wandergebiet. Die Bondini'sche Gesellschaft war eben nichts als eine industrielle Unternehmung. Was von der Schauspielkunst dabei geleistet wurde, muß der Regie Reinecke's verdankt werden, der das Gewicht seines künstlerischen Ansehens selbst gegen die Neigungen des Hofes geltend zu machen verstand. So wurde z. B. in Dresden wiederholentlich die Aufführung aller Trauerspiele untersagt und immer wieder wußte Reinecke die Darstellung, selbst Shakespeare'scher Tragödien, zu erlisten oder zu ertrotzen.

Bondini hatte die gute Eigenschaft sich von Reinecke

beherrschen zu lassen; was sonst von ihm — den man hie und dort einen sachverständigen Mann genannt findet — zu erwarten war, das erklärt sich in wenigen Zügen. Als der junge Fleck die Absicht zeigte, nach Hamburg zu gehen, stellte Brandes dem Prinzipal die Wichtigkeit der Erhaltung dieses vielverheißenden Talentes vor, bekam aber nur zur Antwort: „Herr Fleck geht ab erst in drei Monat, bis dahin kann man schon bekommen eine andre Fleck." So trefflich wußte der welsche Scharfblick deutsche Talente zu würdigen. Und als Schütz wieder zurück nach Hamburg ging, gab er den Auftrag: einen Ersatzmann für ihn zu suchen mit dem Zusatze: „er muß aber sein ein gut Haberlieb (Liebhaber) und paß in die Kleid von Monsieur Schütz." Dieser war nämlich von sehr kleiner Gestalt. Welche Förderung war von solchen Leuten, die, nicht anders als Hechelkrämer, in Deutschland mit der volksthümlichsten Kunst hausiren durften, für den Geist des deutschen Drama's zu erwarten? Die kleineren Prinzipale waren doch selbst Schauspieler, ihr Ehrgeiz, ihr Standesinteresse hielt dem Eigennutze die Wage, die Productionen der Bühnen wurden ihnen doch nicht so ganz zur bloßen Waare, wie es bei den Unternehmern allen, den vornehmen und geringen, der Fall ist.

In Bonn und Cöln führte der Schauspieler und Theaterdichter Großmann eine Gesellschaft. Sein Talent und seine Bildung hätten der guten Sache nützen

können, wenn sein Charakter zuverlässiger und mäßiger gewesen wäre.

Die Gesellschaft der Schuch'schen Kinder, hausete in Königsberg und Danzig, die eine Wäser'sche Gesellschaft in Breslau und den nahen Städten, die andere in den sächsischen Kreisen. Amberg, Ilgener und Berger trieben in Pommern und Mecklenburg ihr Wesen. Zahllose Wandertruppen zogen außerdem in Deutschland hin und wieder, auch über die Grenzen hinaus nach Holland, Dänemark, Rußland, Polen, Ungarn und Gallizien. Jeder Jahrgang des Gotha'schen Taschenkalenders bringt neue Namen. Die Truppen entstehen, richten sich zu Grunde, gebären aus dem Untergange sich doppelt und dreifach wieder, ehe man sie noch recht in's Auge gefaßt hat; wie die Infusorien unter dem Mikroskope.

Daß die Bühnen stabil werden, daß man ihnen den Rückhalt einer Unterstützung gewähren müsse, wenn man etwas Besseres von ihnen fordern wolle, dieser Erfahrungssatz war allgemein genug angenommen worden, um auch allmählig Früchte zu tragen. Hie und da wurden kleinere Truppen festgehalten. In Münster bildete 1779 die Ritterschaft sich ein Wintertheater aus der Curioni'schen Gesellschaft. Die Schopf'ische, welche in Insbruck, Salzburg und Augsburg spielte, wurde vom Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg gefesselt. Der Hof von Hannover gewährte mit seinem Privilegium die Benutzung des Schloßtheaters, freie Beleuchtung

und Musik bei einem Zuschusse von jährlich 1000 Thlr. Aehnliche Unterstützungen leisteten andere Höfe, aber alle diese dankenswerthen Beisteuern veränderten den Zustand der Bühnen noch nicht wesentlich. So lange er noch im Allgemeinen an die Prinzipalschaft gebunden war, konnte die Veredlung der Kunst nicht auf freier, breiter Grundlage verfolgt werden, sie mußte sich immer neben den gebieterischen Bedingungen des Gelderwerbes, der Forderungen der rohen Schaulust verstohlen durchwinden und mühsam nur zum Leben verhelfen. In Hamburg hatte Schröder allein, unterstützt von dem Complex der seltensten Hülfsmittel des Genies, mit beispielloser Arbeit einen kurzen Sieg über den Geschmack der Masse errungen, die „Actionistenverwaltung" nach ihm fiel, beim redlichsten Willen, aus einem Geld- und Geschmacksbankerott in den anderen. Der Fortschritt der Kunst forderte durchaus dauernde Einrichtungen, die nicht sogleich über den Haufen stürzten, sobald ein glückliches Directionstalent die Hand davon abzog.

Was aber die Nationalbildung forderte, konnte nur durch die Nation geleistet werden. Einzelne Vergesellschaftungen erwiesen sich als unzureichend und haben es bis auf den heutigen Tag gethan. Wollte man also das Theater nicht als eine leichtfertige und nutzlose Vergnügungsanstalt sich selbst und vereinzelter Industrie überlassen, wollte man in der Kunst, welche das menschliche Leben reflektirt, einen mächtigen Hebel der Veredlung der menschlichen Gesell-

schaft anerkennen, so mußte auch die Gesammtheit der Nation, die dabei dringend interessirt war, der Staat mußte sich der Bühne annehmen, sie schützen, fördern und beaufsichtigen.

Der Staat in Deutschland hatte aber damals keine anderen Vertreter als seine Fürsten, in ihre Hand war also die Entscheidung gelegt.

Und Deutschlands Fürsten haben entschieden, haben damals mit Präcedenz des Reichsoberhauptes thatsächlich entschieden: die Schauspielkunst sei des Schutzes, der Unterstützung würdig gleich den übrigen Künsten, es sei im Interesse des Staates ihr eine freiere Entwicklung zu verschaffen.

Mit Unrecht bezeichnet man daher die Entstehung der Hoftheater als einen Abweg im Entwicklungsgange der Kunst, sie war die historisch geforderte Metamorphose des Bühnenzustandes, der nur in dieser Weise vorwärts, sonst aber geradezu zurück gehen mußte. Der Staat konnte damals nur durch den Hof seinen Antheil bethätigten. Dichter, Maler, Musiker wurden in den Kreis des Hofstaates eingeschlossen und man pries die fürstliche Gnade, welche dadurch dem Talente äußere Anerkennung und Unabhängigkeit gewährte, warum sollte dieselbe Wohlthat den Schauspielern nicht in derselben Weise zu Theil werden? Riefen nicht damals alle Freunde der Bühne, riefen nicht die besten Köpfe den Schutz der Höfe für die deutsche Kunst an? War das nicht der Refrain

fast aller Antritts- und Abschiedsreden der wandernden Schauspieler? Versprach man sich nicht allgemein von der Erfüllung dieses Wunsches die goldene Zeit des Theaters? Außerdem, wie förderlich mußte es den Künstlern sein, dem Kreise der höheren Stände, den Mustern der Weltsitte, näher zu rücken, und wie sehr mußte der Schutz der Höfe dazu beitragen, den Stand aus der bürgerlichen Verachtung zu erheben und ihn zu anständigerer Haltung anzufeuern! Gewiß die Errichtung der Hoftheater war damals eine Lebensbedingung für die Kunst, und das Vaterland schuldete den Fürsten dafür den vollwichtigsten Dank.

Am Hofe des Markgrafen von Schwedt hatte sich seit 1773 unter der Direction des Schauspielers Löwe ein Hoftheater gebildet. Am Mecklenburg-Strelitzer Hofe seit 1775 eins aus der Ilgener'schen Gesellschaft unter Inspection des Schauspielers Feige.

Der Herzog von Gotha gab leider sein Hoftheater, kaum ein Jahr nach Eckhof's Tode, zu Ostern 1779 auf. Er hatte es auf Eckhof's Talent und Gesinnung gegründet und dessen Nachfolger in der Direction Bock, entsprach den Erinnerungen an den Meister zu wenig.

Bock hat durch manche gute Eigenschaft und eine glänzende Routine sich einen Namen in der Theatergeschichte erworben, daß seine künstlerischen Grundsätze sehr untergeordneter Art waren, leidet keinen Zweifel. Schröder sagt: er habe zwar Fertigkeit, aber keine innere

Geisteskraft besessen; und doch habe man ihn den großen Schauspielern beizählen wollen. Boek war es, der gegen Schröder sich der kostbaren Entdeckung rühmte, wie man bei Abgängen beklatscht werden könne, der auch die Gastspielreisen aufbrachte. Wir haben ihn uns als eine kleine Gestalt und etwas korpulent zu denken, ein rundes Gesicht mit einer Stutznase. Er setzte die Perioden der Rede auffallend hoch ein und sprach staccato, Sylbe für Sylbe, einigermaßen im Predigertone. Man lobte an ihm den Anstand der vornehmen Welt, vielleicht weil er die Mitspieler von oben herab zu behandeln pflegte.

Der Erfinder der beklatschten Abgänge und des Gastspiels also war es, der durch seine Direction, dem Herzoge von Gotha den Geschmack an seinem Hoftheater verdarb.

Der gute Stern aber, welcher das Wachsthum der jungen deutschen Bühne so segensreich behütete, der schon vor vier Jahren die Seyler'sche Gesellschaft vom Weimarschen Hofe nach dem Gotha'schen versetzte, fügte auch jetzt wieder eine Gesammtverpflanzung, welche den Gesammtgeist erhielt. Churfürst Theodor von der Pfalz hatte Bayern geerbt, nahm 1778 sein neuerrichtetes Theater unter Marchand's Direction von Mannheim nach München mit, stiftete aber in Mannheim unter des Freiherrn von Dalberg Intendantur ein neues Theater zum Theil aus Seyler's Personal, zum Theil aus der Gotha'schen Gesellschaft.

Der Einfluß dieser Bühne fordert später eine ausführliche Betrachtung, sie entsprach den Absichten des

kunstsinnigen Churfürsten vollkommen, während das neue Münchener Hoftheater, in bunter Verwirrung, eine glänzende Periode ohne Antheil vorüberziehen sah.

Nicht gewarnt durch die Wiener Cavaliersentreprisen hatte der Hof italienische Oper, Ballett und Schauspiel dem Grafen Seeau als Unternehmer übergeben, mit einem Zuschuß von 92000 Fl. So war das Theater nichts als eine industrielle Unternehmung unter vornehmen Formen. Der eigentliche Nutzen der Stabilität, das sichre Erhalten und Fortbilden des Gewonnenen, fällt bei der egoistischen Tendenz solcher Unternehmungen ganz zu Boden. Après moi le déluge ist der Wahlspruch eines jeden Theaterpächters. So zeigte sich denn nach Ablauf dieser Entreprise die Bühne an materiellem Besitz, wie an künstlerischer Leistung gänzlich ausgehöhlt und zerrüttet. Riesers Bemühungen waren vergessen, der einsichtsvolle Dichter und Theatersecretair Babo hatte sich gleich bei Gestaltung der Dinge in München zurückgezogen, der brave Marchand sah seinen wohlerworbenen Ruhm verdunkelt, obwohl noch Talente wie die der Frauen Brochard und Neuhaus, bald auch das der Nouseul, ferner Apelt's, Huck's, Rieser's und Urban's ihn unterstützten.

Während an diesem neuen Hoftheater in München sich die verkehrte Anwendung der Fürstlichen Unterstützung in noch schlimmerer Weise als früher in Wien erwies, zeigte dagegen die Organisation, welche der Kaiser

seinem Nationaltheater gab, die edelsten und wichtigsten Prinzipien, die leider nur durch ihre Anwendung und Ausübung unfruchtbar wurden.

Die bisher gültigen Maximen der Cavaliers- und Beamtendirection stieß der Kaiser um, als er sein Nationaltheater errichtete. Auch die Leitung von Theaterdichtern hatte sein Vertrauen nicht gewonnen. Der äußerst seltene Fall, daß ein Dichter eine genaue Kenntniß aller Details der theatralischen Technik und ein inniges Verständniß dessen, was die Schauspielkunst vermag, besitzt, war bisher nur bei Lessing eingetreten und dieser verstand eben so viel davon, um einzusehen, daß er doch nicht genug davon verstünde; weshalb er auch die Anträge, eine Bühne zu leiten, immer abgelehnt hat.

Kaiser Joseph fußte auf den naturgemäßen Grundsatz zurück: daß die Kunst den Künstlern gehöre. Er erkannte es an, daß alle Künste, welche sich zur theatralischen Darstellung vereinigen, in der Schauspielkunst erst lebendig werden, daß sie die wesentliche Trägerin der ganzen Dramatik, also auch in letzter Instanz für Alles verantwortlich sein müsse, was und wie es auf der Bühne vorgehe. Darum solle also das Schauspiel von Schauspielern geleitet werden.

Mit dem schönen, vollherzigen Vertrauen zu den Menschen, das der edle Fürst in seinem Leben genug gebüßt hat, übertrug er der Kunstgenossenschaft des neuen Theaters das Recht: sich selbst zu regieren. Die ältesten

und ersten Schauspieler und Schauspielerinnen bildeten die sogenannte Versammlung, welche in einer wöchentlichen Sitzung nach Stimmenmehrheit über Wahl der Stücke, ihre Besetzung, Repertoir u. s. w. Beschlüsse faßten, welche der von ihnen erwählte Regisseur — Stephanie der ältere war es die längste Zeit — protokollirte, der obersten Hofdirection zur Entscheidung vorlegte und in der Ausführung beaufsichtigte.

Diese Einrichtung war auf allzu idealische Voraussetzungen gegründet, sie konnte nicht von Dauer sein. Die Frauen im Rathe trieben die Aufregung der Debatten auf's Aeußerste und überliefen den Kaiser oft, um die unerheblichsten Dinge, mit dem Verlangen: seinen Scepter in die Waagschaale ihrer Wünsche zu werfen. Der Kaiser sah bald die Nothwendigkeit eines strenger geregelten Zustandes ein. Er ließ zunächst von den Künstlern selbst Theatergesetze entwerfen, und man muß es rühmend anerkennen: die Gesetze waren gewissenhaft und streng abgefaßt, sie gingen auf ein förmliches Erzwingen eines regelmäßigen Geschäftsganges und harmonischer Darstellungen aus.

Im Februar 1779 gab endlich der Kaiser dem Theater eine neue Verfassung, die, immer noch völlig republikanisch, ganz dem Associationsgeiste der Schauspielkunst angemessen, manche Aehnlichkeit mit dem Statut der Pariser Societaire hatte.

Alljährlich erwählte das Gesammtpersonal fünf Män-

ner, welche einen dirigirenden Ausschuß bildeten. Diese hatten Wahl und Besetzung der Stücke, ihre Ausstattung mit Costüm und Decorationen, so wie die Zusammensetzung des Repertoirs in gemeinschaftlichen Sitzungen zu bestimmen. Abwechselnd führten diese Inspicienten monatlich die Regie, Leitung der Proben und Vorstellungen, mit einer souverainen Machtvollkommenheit; ferner Correspondenz, Costüm- und Decorationsbücher u. s. w. Alle andern Männer des Personals waren wechselsweis zum Amt des Wöchners verpflichtet, der die Ordnung auf der Bühne handhaben, nachlesen, Zeichen geben, kurz den Dienst des heutigen Theaterinspicienten versehen mußte.

So waren also alle Schauspieler am Gelingen der gemeinsamen Thätigkeit interessirt, Alle Beamte und doch auch Alle Gehorchende. Eine Institution, welche der Natur der Schauspielkunst ganz entsprechend, dem Gemeinsinn ausnehmend förderlich erschien und zugleich die Fähigkeiten zu künstlerischen Aemtern allgemein ausbilden konnte. Sie hatte aber auch ihre Unzuträglichkeiten.

Der Ausschuß war zu zahlreich und setzte zu viele fähige Männer im Personale voraus, deren Jeder obenein alle einzelnen Geschäfte gleich gut verstehen sollte, weil darin gewechselt wurde. Ferner lähmte diese Vielköpfigkeit die executive Gewalt, welche bei der Bühnenleitung mehr als irgendwo, von gesammelter, immer schlagfertiger Energie sein muß. Der Wechsel der Aemter brachte in Regie, Correspondenz u. s. w. mit jedem

Monat eine neue Ansicht, eine neue Weise auf; was der Eine vier Wochen lang gut gemacht hatte, kam unter dem Andern wieder in Verfall. In der Führung einer Kunst, deren complicirte Elemente nur durch einen individuellen schöpferischen Geist, mit immer gleicher Consequenz, in Uebereinstimmung gehalten werden können, lösten sich die Autoritäten ab, wie auf einem Schildwachtposten. Das allgemeine Uebel aller zusammengesetzten Vorstände, der Mangel an persönlich-moralischer Verantwortung, — die so bequem hinter Gesammtbeschlüssen verschwindet — mußte sich hier höchst nachtheilig geltend machen, wo die Dirigirenden alle Interessen mit den Dirigirten theilten. Halbe Verantwortung bringt halbe Gewissenhaftigkeit hervor, und so konnte es nicht fehlen, daß mit der Zeit der Ausschuß zu einer Assecuranz persönlicher Interessen ausartete und einige dreiste und herrschsüchtige Köpfe die edle und vertrauensvolle Absicht des Kaisers vereitelten. Die Brüder Stephanie waren es, welche den Ruhm, den sie als Vorfechter im Kampfe gegen die Burleske erworben, als Mitglieder des Ausschusses wieder einbüßten. Ihre Anciennität, die Erinnerung an die Dienste, welche sie damals der Kunst geleistet, ihre Schriftstellerfruchtbarkeit, der Besitz erster Rollenfächer und die nimmer ruhende Agitation und Intrigue des Jüngern, erhielt sie permanent im Ausschusse und die Lenkung der Dinge in ihrer Hand. Den jüngern Stephanie werden wir als den bösen Dämon dieser Theaterperiode kennen ler-

nen. Es giebt fast keine Untugend, die ihm nicht nachgesagt würde und die er nicht in hundert Anläßen documentirt hätte*). Neidisch, geizig, unruhig und ränkesüchtig, ein Trunkenbold und Zänker, der sich bei seinen Genossen durch seine Brutalität eben so sehr gefürchtet machte, als durch den unerschütterlichen Rückhalt, den er sich in den Vorzimmern der Großen durch Zuträgerei verschaffte.

Die Nachtheile der Ausschußdirection traten noch nicht allzustörend hervor, so lange die politischen Vorgänge dem Kaiser Muße ließen sich mit dem Theater zu beschäftigen, das Auge auf die Leitung zu haben und manchen Fortschritt anzuregen.

So betrieb er die Errichtung eines deutschen Singspiels. Der ehrliche und fleißige Schauspieler Müller brachte mit einigen deutschredenden Talenten der Buffooper und andern Sängern und Choristen von der Kirchenmusik am 17. Februar 1778 die erste deutsche Oper, die Bergknappen von Umlauf zur Aufführung und fuhr damit eifrig fort, bis der neidische Stephanie ihm die Leitung entwand und das gut Begonnene verdarb, so daß die italienische Oper das Feld wieder gewann. Auch Lessings Anregung zu einer Theatralpflanzschule war vom Kaiser weiter in Erwägung gezogen wor-

*) Wir erinnern uns, daß er gegen seinen Wohlthäter Sonnenfels das theatralische Pasquill „der Tadler nach der Mode" richtete.



den, er hatte Gutachten von Weiße und Engel darüber einholen lassen und dem Schauspieler Müller das Theater am Kärnthnerthor dazu bewilligt, wo dieser dann am 15. Juli 1779 die erste Vorstellung mit Kindern gab. Dies Verfahren, dressirte Kinder zu öffentlichen Darstellungen zu bringen, lag freilich weitab von einer gesunden künstlerischen Erziehung, und die Anstalt, obwohl sie eine Zeit lang die Aufmerksamkeit auf sich zog, hatte so wenig Dauer und Nutzen, als jener verfehlte Versuch, der in Mannheim mit einer Theaterschule gemacht worden war.

Um die Fortschritte der Wiener Schauspielkunst ins Besondere verfolgen zu können, müssen wir uns des Zustandes erinnern, in dem die Errichtung des Nationaltheaters sie traf.*) Ein Ueberblick des Personals und seiner allmähligen Veränderung, wird uns den wichtigen Einfluß der Hamburger Schule veranschaulichen.

Im ernsten Style war Wien begreiflicher Weise noch am weitesten zurück, der Tyrannenspieler Bergopzoomer konnte daher bei seinem Debüt hier einen Beifall erlangen, der bis zum ersten Hervorruf stieg. Er war eine verzerrte Copie des französischen Schauspielers Hedou, von dem er sich in Straßburg förmlich hatte abrichten lassen, bewahrte aber daneben die alte Haupt- und Staatsactionenmanier. So hatte er sich ein System von kalt berechneter Wildheit gemacht, welches, ohne Sym-

*) Siehe Seite 234 — 35.

pathie zu erregen, doch durch überraschende Seltsamkeit und grillenhafte Erfindungen Glück bei der Menge machte, für welche Unnatur und Kunst identisch ist. Bergopzoomer wußte diese abentheuerliche Manier mit einer gesuchten Nachahmung der Wirklichkeit in äußerlichen Dingen zu vermischen und wen das rauhe Bellen seiner Zornausbrüche, sein schleichender, schneidender Ton im Ausdrucke des Hasses, wen die Grimassen und Convulsionen, die Extravaganz seines Agirens, wovon Nicolai in seiner Reise eine erstaunliche Beschreibung liefert, nicht ansprachen, der wurde doch wohl gewonnen, wenn er bei Zweikämpfen das Wanken, Hinsinken, Aufraffen, die täuschende Anwendung von Blut und Staub, die Zuckungen des Sterbenden genau wie die Wirklichkeit vorgestellt sah, wenn er den Helden in Ottway's „gerettetem Venedig" als Pierre sieben Stufen rückwärts hinabstürzen sah, daß jeder Zuschauer unwillkürlich nach seinem eignen Kopfe griff. Ja so weit suchte Bergopzoomer die Täuschung zu treiben, daß er in Wuthscenen Seife in den Mund nahm und sichtlich schäumte; als Richard III. Erbsen in einen seiner Stiefel schüttete, um das Hinken recht natürlich zu machen.

Im Lustspiele dagegen war er in derben Väter- und Bauerrollen natürlich, nur für die Tragödie hatte er — wie viele Schauspieler — geglaubt, sich eine abentheuerliche tragische Manier zulegen zu müssen.

Das Spiel des älteren Stephanie war leider derselben Weise zugeneigt, obschon er unendlich mehr Kennt-

niß und Einsicht als Bergopzoomer besaß und man ihm keine falschen Accente, wie jenem zu Dutzenden, nachzählen konnte. Aber er outrirte ebenfalls, ahmte Lecain's Manieren nach, hatte einen schreienden und heulenden Vortrag, wobei er das Schnupftuchspiel bis zum Ueberdruß mißbrauchte. Auch präsentirte sich seine breite hochschultrige Gestalt bei der übermäßigen Heftigkeit seiner gemeinen Bewegungen sehr schlecht.

Joseph Lange, ein schöner jugendlicher Liebhaber, von Einsicht und Bildung, war zum Maler erzogen worden, was der Wahl seines Costüms, dem Styl seiner Stellungen und Bewegungen zu gut kam, obschon die Hinneigung zur Antike, besonders im Lustspiele, als absichtlich auffiel. Seine Rede hatte Wärme und zeugte für Weichheit des Gefühles, nur sein Ausdruck der Leidenschaft erschien gemacht und man warf ihm eine Ueberhäufung mit Accenten vor. Auch er, mit all seiner Begabunng, hatte sich von der herrschenden Künstelei nicht frei halten können.

Frau Weidner, welche die ersten Heldinnen und Mütter spielte, war der alten Neuber'schen Schule treu geblieben, stand aber im höchsten Ansehen.

Diese Talente bildeten den Kern der Tragödie, die jüngern und untergeordneten schlossen sich mehr oder weniger ihrem Tone an. Wir erinnern uns, daß weder Koch, noch die Frauen Hensel (Seyler) und Starke in Wien angesprochen hatten, dem Wiener Geschmack er-

schienen sie zu natürlich, zu gleichgültig, zu wenig agirend. Erst der Frau Sacco gelang es 1776 der Hamburger Schule Eingang zu verschaffen und was sie von den Schwester Ackermann an ungezwungener Natur und Wahrheit gelernt, durch feine Kokketterie und eine französische Nüance den Wienern annehmlich zu machen. Ihre Schönheit und Jugend, der herzgewinnende Ton ihrer Stimme, trugen nicht wenig dazu bei, ihr in zärtlichen und feurigen Rollen enthusiastischen Beifall zu schaffen.

Nun war die Bahn gebrochen, der Uebergang bereitet. Schnell schloß sich das glänzende jugendliche Talent der Catharina Jaquet dieser Richtung an und erreichte in kurzer Zeit eine hinreißende tragische Gewalt.*)

Brockmann trat 1778 in diesen Kreis für das Fach der Helden und gesetzten Männer. Sein Spiel gewann nicht sogleich das große Publikum, es war zu natürlich. Schade, daß man ihm nachsagen konnte, er habe die Gunst durch Nachgiebigkeit an den Wiener Declamationston erlangt.

Im Jahre 1780 wurde durch Frau Nouseul das norddeutsche Element noch verstärkt. Ihre tragische Größe ist in Wien nie so vollständig als in Berlin anerkannt

*) Stephanie d. j., der, in ächtem Comödiantenneid, kein Talent, auch kein weibliches, aufkommen lassen wollte, machte gleichzeitig im Ausschusse den Antrag: sie wegen erprobter Talentlosigkeit zu verabschieden.



worden, eben weil sie sich von Maaß und Würde nicht entfernte, aber ihr Achtung gebietendes Spiel wirkte darum nicht weniger auf die Bildung des Geschmacks. Auch Schütz, der gewandte Chevalier, wurde von Hamburg nach Wien berufen und am 1. April 1781 endlich trat Schröder mit seiner Frau dem Nationaltheater bei und entschied den Sieg seiner Schule.*)

Schröder hatte im vorigen Jahre, wie in Berlin, München und Mannheim, auch in Wien durch ein Gastspiel seine Meisterschaft bewährt. Nicht das Fremde seiner einfachen, natürlichen Spielweise, nicht die Schlingen der Kabalen, welche man ihm legte**), hatten den

*) Alle diese Engagements waren durch Müllers Reise veranlaßt worden.

**) Stephanie d. j. stand natürlich dabei an der Spitze und einige Details mögen die Art und Weise näher kennen lehren. Er hatte Schrödern seine Gastfreundschaft aufgedrungen und konnte nun mit um so größerer Wahrscheinlichkeit und mit der wohlmeinendsten Miene erfundene und entstellte Aeußerungen Schröders unter die Leute bringen, welche von dessen übermäßigem Hochmuth und seiner Geringschätzung gegen Wien zeugen mußten. Er vermochte ihn als Lear aufzutreten, in der Ueberzeugung, ihn damit zu stürzen, weil Brockmann in dieser Rolle für unübertrefflich galt. Schröder fand denn auch am ersten Abende das Publikum kalt, ja feindselig gestimmt, und erst im dritten Akte des Lear, gelang es ihm, den Beifall, aber da auch ungetheilt und ausschweifend zu erzwingen. Und nun fiel ihm sein Gastfreund um den Hals und sagte: „Nun, habe ich nicht gut gerathen?“

Sieg seines Genies verkürzen und seine Anstellung verhindern können; der Kaiser erkannte die ganze Wichtigkeit seiner Erwerbung.

Schröder hatte darauf Paris besucht. Der erste deutsche Schauspieler, der eine solche Bildungsreise unternommen. Die Raucour in der Tragödie, Molé als Liebhaber, Carlin als Arlequin und die älteren Schauspieler Préville und Dorval erregten seine Bewunderung, ohne daß er deshalb an seiner deutschen Auffassungsweise irre geworden wäre. Dennoch hat sein kurzer Aufenthalt in Paris offenbar der zweiten Phase seines Künstlerlebens die Anregung gegeben, welche dies Theater der gebornen Schauspieler auf jedes empfängliche Talent äußern muß.

Sieben Monate lang hatte Schröder darauf noch in Hamburg bei dem Aktionistentheater gespielt, auch den Tapetenfabrikanten Bubbers von der Regie erlöst, in welche diesen sein altes Theatergelüsten verlockt hatte, und die Ueberzeugung mit sich genommen, daß das Hamburger Theater dem Verfalle zueile.

In Berlin mußte er auf lautes Begehren des Publikums — dem Döbbelin sich ungern fügte — noch zweimal spielen, sodann nahm er seine Stellung in Wien, bloß als Schauspieler, ein.

Dies Verpflanzen der beiden Zweige der Hamburger Schule, der Eckhof-Gothaischen nach Mannheim, der Schröder'schen nach Wien bezeichnet eine der merkwürdigsten Strömungen des Kunstgeistes.

Wie bedauerswerth erschien die Aufhebung des Gothaischen Hoftheaters, die Auflösung des Hamburger, und wie segensreich schlugen diese Vorgänge zum Gedeihen der Bühne aus! Weit hinter den Fortschritten der norddeutschen Kunst war Süddeutschland und der Rhein zurückgeblieben, an eine allmählige Ausgleichung war bei dem damaligen politischen Zustande Deutschlands, der die Charakterunterschiede so grell erhielt, nicht zu denken, es bedurfte dazu massenhafter Verpflanzungen, künstlerischer Völkerwanderungen im kleinern Maaßstabe. Großmann und Seyler waren mit ihren Gesellschaften am Rhein nur als Vorläufer des norddeutschen Geistes aufgetreten, jetzt ging die ganze Eckhof'sche Erbschaft in frischen Talenten an Mannheim über und der mächtige Magnet des so entschieden aufgetretenen Kaiserlichen Schutzes zog den wichtigen Bestand der Schröder'schen Schule nach Wien.

Aber nicht bloß um zu bringen kam die norddeutsche Kunst, sie kam auch um zu empfangen; es war, als zöge sie ein inneres Bedürfniß dahin. Am Rhein und in Süddeutschland bekam sie frisches Blut, von sinnlicher Wärme und gemüthlichem Humor. Dieser wohlthätige ergänzende Austausch der nord- und süddeutschen Elemente tritt hier wie mit prädestinirter Absichtlichkeit auf.

Daß das Wiener Lustspiel der Elemente der Hamburger Schule weniger bedurfte, als das Trauerspiel war natürlich, in einer Stadt, wo eine herzliche Lustigkeit,

eine gutmüthige Schelmerei den Grundton des Lebens machten. Nur dem höheren Lustspiele vermochte Schröders Schule viel zu nützen, denn die Stücke von Haffner, Heufeld, Laudes u. A. hatten den Wiener Lokalton dem ganzen Lustspiele so tief eingeprägt, die ungenirte Weise der Stegreifcomödie lag den meisten Schauspielern noch so sehr in den Gliedern, daß sie immer noch glaubten nur dann natürlich zu sein, wenn sie ihre eigne Alltäglichkeit zum Besten gaben. Die allgemeine Klage über den Mangel des höheren Gesellschaftstons auf der deutschen Bühne war daher auch hier begründet, dazu erhielt das schlechte Memoriren der gewesenen Extemporanten einen schleppenden Dialog.

An gesunden frischen Talenten für das Lustspiel fehlte es indessen nicht.

Nanny Jaquet, nachher des Tenoristen Adamberger Frau, war in naiven, heitern und graziösen Rollen von zauberischem Reiz, ein wahres Schooßkind der Natur. Sie verbannte zuerst in ländlichen Rollen die gepuderte Frisur und damit auch alle modische Geziertheit, die nothwendig mit dieser Toilette zusammenhängen mußte, nur behielt ihr Spiel immer eine lokale ländliche oder bürgerliche Farbe, die sich in eleganten Rollen fühlbar machte. Frau Stierle, von Marchands Gesellschaft, war eine treffliche Soubrette. Frau Weidner, in Mütterrollen des Lustspieles, Frau Nouseul als Anstandsdame vorzüglich.

Unter den Männern nahm Weidmann den ersten Rang ein. Er war ein vollkommenes komisches Genie, und obschon er den Kreis der Wiener Eigenthümlichkeit nie verließ, war er dennoch nicht nur als Bedienter, Bauer, Handwerker, Trunkenbold und Dümmling immer unerschöpflich neu und treffend, sondern auch feinkomische Rollen wußte er mit Haltung zu behandeln. Gottlieb, der Jackerl der ehemaligen Burleske, in Tölpelrollen, denen seine groben Gesichtszüge entsprachen, Jaquet in Juden und treuherzigen Alten, v. Kronstein in Stutzern und Franzosen, Jauz in zweiten Alten, füllten ihren Platz. Steigentesch in hoch- und niedrigkomischen Charakterrollen und Ziegler waren beliebt, der Letztere auch als Dichter. Müller spielte Pedanten und andere Charakterrollen mit Einsicht, an seiner Darstellung vornehmer Glücksritter war nichts als die gedehnte Sprache zu tadeln. Der jüngere Stephanie, obwohl er rasch und lebhaft spielte und Polterer nicht übel machte, war leider seinem Bruder in Manierirtheit allzuähnlich.

Mit einem solchen Kunstpersonale, so geschützt und gefördert, ließ sich immerhin ein bedeutender Aufschwung des deutschen Theaters erwarten. Leider stimmten alle übrigen Bedingungen nicht dazu.

Der Mißbrauch, welcher mit der edlen Absicht des Kaisers innerhalb des Ausschusses getrieben wurde, Unverstand, Partheilichkeit und Egoismus zur Herrschaft brachte,

war schon schlimm genug*), aber demungeachtet brachte die Kunstgenossenschaft viel des Erfreulichen hervor. Das lokale Lustspiel war unübertrefflich, das höhere bisweilen gut zu nennen, in der Tragödie gelang Manches. Wenn das Wiener Theater sich also nicht, wie es Joseph wollte, auf die Culturhöhe seiner Zeit erhob, so lagen die stärksten Ursachen wohl außerhalb der Bühne. Der Boden, auf den sie gestellt war, versagte dieser Pflanzung, wie so mancher andern des fürstlichen Menschenfreundes, das Gedeihen. Es gab in Wien keinen gebildeten Mittelstand, in dem der gute Geschmack hätte Wurzeln treiben können. Zwischen der überfeinerten Bildung des Adels und den gemeinen Forderungen des Volkes blieb die Schauspielkunst mitten inne gestellt und daher schwankend in ihren Richtungen.

Ferner war die Censur, vor 25 Jahren ein ersehnter Bundesgenosse der reformirten Kunst, jetzt zu einem unüberwindlichen Hindernisse ihrer Fortentwicklung geworden. Die Sorgfalt für den versittlichenden Einfluß der Schaubühne ging in ihrer Consequenz bis zur Zerstörung ihrer höheren Bedeutung: Spiegel des Lebens zu sein. Die Bühne sollte kein böses Beispiel geben. Aus dieser engen Vorstellung von versittlichender Wirkung ging

---

*) Alle Sittenschilderungen jener Zeit belehren uns freilich, daß es an der Tagesordnung war: jedes Amt zu persönlichem Vortheile auszubeuten.



natürlich die Unterdrückung aller Darstellungen von großen, gewaltigen Leidenschaften und Conflicten hervor. Die Tragödie konnte unter dem Drucke dieser, gewiß gut gemeinten, Vormundschaft niemals das Haupt zu ihrer ganzen Höhe erheben. Viele neuere Gedichte, Julius von Tarent, Clavigo, Stella, Diego und Leonore, die Zwillinge u. s. w. durften gar nicht aufgeführt werden, andre nur in Verstümmelungen, welche ihnen Nerven und Adern zerschnitten und der Schauspielkunst die kräftigsten Schwungfedern aus den dichterischen Flügeln zogen.

Wenn so das höhere Gedeihen der Wiener Bühne an innern Schäden krankte, so erlangte dagegen ihr äußerer Zustand durch den persönlichen Antheil des Kaisers den größten Flor. Noch nie hatten sich deutsche Schauspieler in so opulenter und behaglicher Lage befunden. Die Gehalte waren höher als irgendwo im Vaterlande*), reiche Geschenke erhöhten noch das Einkommen der ersten Talente, denen der Kaiser mehr als einmal die ganze Einnahme von Vorstellungen schenkte, die besonders gelungen waren. Die Altersversorgung war gesichert. Des Kaisers persönliche Einmischung, sein zeitweiliger Besuch der Proben, seine freundliche Ansprache belebte den Eifer, sein feines Urtheil beförderte und kräftigte das bescheidene, auf wahrhafte Schönheit gerichtete Spiel,

*) Siehe Seite 312. Schröder erhielt den damals unerhörten Gehalt von 2550 Fl., seine Frau außerdem 1450 Fl.

das beim großen Publikum höchst selten auf Anerkennung zu rechnen hat. Er ehrte die vorragenden Talente durch Aufstellung ihrer Portraits, im Costüm ihrer besten Rollen, in einer Gallerie der Kaiserlichen Burg, ja so viel Rücksicht schenkte er dem schauspielerischen Ehrgeize, daß, als am Hofe sich, um hohen Besuch, eine lange festliche Zeit vorbereitete, er jedem ersten Talente die Wahl von zwei Rollen anheimgab, in welcher sie sich während dieser Glanzperiode zeigen mochten.

Die Wichtigkeit, welche in der Hebung der Schauspielerfähigkeiten für das Gedeihen der Bühne liegt, erkannte er sehr scharf, so enthielt sein Statut die Weisung an den Ausschuß, daß bei der Entwerfung des Repertoirs nicht nur die Zufriedenheit des Hofes, der obersten Hofdirection und des Publikums, sondern auch der Schauspieler selbst erzielt werden solle.

Natürlich brachte die Einmischung des Kaisers nicht immer günstige Resultate hervor, sie veranlaßte oft vergebliche Experimente, auf welche alle Liebhaberei leicht geräth; aber da sie immer gute und edle Zwecke hatte, so war sie dennoch nie ganz fruchtlos. So veranlaßte er die Einführung der Doppelbesetzung bedeutender Rollen und des Alternirens der Darsteller darin. Eine Maßregel, die unendlich oft, bis auf den heutigen Tag, von allen Personen, welche die Theaterpraxis nicht kennen, empfohlen worden ist und die ihre Unzweckmäßigkeit gleich hier bei ihrer ersten Einführung erwies.

Da man für die bei Weitem größte Zahl von ersten Rollen nicht zwei gleich begabte Darsteller hatte, so mußten sie von ungleichen Talenten doublirt werden. Nun geschah es nicht selten, daß ein neues Stück mißfiel, weil die schwächeren, oder für diese specielle Aufgaben gerade nicht geeigneten Talente zuerst darin heraustraten. Oft unterblieb darüber die Wiederholung, welche mit der andern Besetzung geglückt sein würde; schon weil man Scheu trug die erste Besetzung zu compromittiren. Waren aber auch die Doublirer beide der Aufgabe, nur in verschiedener Weise, gewachsen, so mußte die Arbeit der Proben nicht nur fast verdoppelt werden, sondern es konnte nicht fehlen, daß die Scenirung, welche dem Einen bequem gewesen war, dem Spiele des Andern nicht zusagte, Stellungen und Wirkungsberechnungen wieder umgestoßen und neu geschaffen werden mußten. Dadurch wurde der Organismus der Darstellung nicht nur für einmal gestört — wie das auch bei Gastrollen auf merkliche Weise geschieht — sondern diese Störung wurde durch fortgesetztes Alterniren in den Rollen permanent und mußte zu Haltungslosigkeit und Confusion der Vorstellungen führen; zumal das Alterniren in mehreren Rollen stattfand. Für die Darsteller selbst trat der Nachtheil hervor, daß gerade für die wichtigsten Aufgaben ihrer Kunst, nämlich die in classischen Stücken, — weil sie gemeinhin nicht oft gegeben werden können — die Reihe zu selten an sie kam, um ihrem Spiele die er=

wünschte Ausbildung geben zu können. Zuletzt regte die Maßregel alles das, was eine Theaterdirection auf's Angelegentlichste niederzuhalten trachten muß, recht absichtlich auf: die Partheinahme des Publikums, das Vorwalten des persönlichen Momentes in der Beurtheilung, Eifersucht, Beifallsbuhlerei und Zwietracht unter den Künstlern. Nach wenig Jahren führte eine Kette von üblen Erfahrungen zu den natürlichen Grundsätzen zurück: daß es für jedes Stück, nach Maßgabe eines Personales, nur eine angemessene Besetzung gebe, daß ein einmal gewonnenes Zusammenspiel auf's Sorgfältigste conservirt werden müsse und daß es im höchsten Interesse der Kunst sei, des Publikums Theilnahme nicht für die einzelne Virtuosität immer mehr zn reizen, sondern sie auf den harmonischen Gesammteindruck zu leiten*).

Eine andre Maßregel, welche der Kaiser anregte, eben so gut gemeint als jene, erwies sich ebenfalls in der Ausführung nicht angemessen. Seinem feinen Takte war die Gefahr nicht entgangen, welche für die Schauspielkunst im gänzlichen Verschwinden des Verses und in der Herrschaft der Prosa lag, er irrte aber in der Meinung, daß die Umkehr zum Alexandriner Abhülfe bringen werde. Der Versuch wurde mit Elias Schlegels Trojanerinnen

*) Es versteht sich von selbst, daß hiermit das Rollenmonopol nicht in Schutz genommen werden soll, dagegen giebt es andere Mittel als die Einführung der Alternirens.



und Canut, mit Chronegks Codrus, Ayrenhofers Cleopatra und Gotters Uebersetzung der Alzire gemacht, aber weder Darsteller noch Publikum konnten sich wieder in den Reim und den Menuetrhythmus der Rede finden. Auch eine angekündigte Preisvertheilung für Alexandrinerstücke brachte keinen Erfolg, die Natürlichkeitsrichtung hatte sich aller Geister zu entschieden bemächtigt. Es war als ob die deutsche Dramatik sich instinktartig der Nothwendigkeit ergab, bis auf den Grund in die Natürlichkeit unterzutauchen, um alles Fremde und Angelernte los zu werden.

Ein Gewinn mußte es genannt werden, daß gerade jetzt der von Joseph angeregte Versuch durch sein Mißlingen unwidersprechlich darthat: die tragédie classique sei für die deutsche Kunst nur ein vorübergehendes Erziehungsmittel gewesen, dem sie nun entwachsen. Es war der letzte Beweis, daß die französische Periode mit den siebenziger Jahren völlig überwunden war.

Auf dem von Lessing eroberten Boden hatte die neue jugendliche Nationalliteratur sich mit ungestümer Kraft aufgerichtet. Natur war jetzt das Losungswort geworden und damit war, wie es nicht anders sein konnte, die deutsche Natur, ja sogar die eigenthümliche Denk- und Empfindungsweise des Zeitmomentes, zur Norm erhoben. Selbst bei Uebertragung ausländischer Stücke schonte kein Schriftsteller die fremde Eigenthümlichkeit, man machte es, wie Engländer, Italiener und Franzosen

es noch heut mit Uebertragung deutscher Originale machen, man nationalisirte sie, wandte Charaktere und Ausdruck ins Deutsche, modelte selbst die Handlung nach dem Wahrscheinlichkeitsmaaße deutscher Verhältnisse. Man rückte die fremden Stücke in die nächste für Jedermann verständliche und bekannte Natur. Es wiederholte sich — freilich auf einer höheren Bildungsstufe — ganz das Verfahren der Comödianten des siebzehnten Jahrhunderts: der Grundsatz, daß die Schaubühne vor allen andern Dingen in der vollen Sonnenwärme volksthümlicher Sympathie stehen müsse, war wieder zur Herrschaft gelangt.

Daß mit dieser ganzen literarischen Bewegung die Schauspielkunst sich in inniger Uebereinstimmung und Wechselwirkung befand, haben die Resultate dieser Periode gezeigt. Die Richtung, welche Lessing und Eckhof der Schauspielkunst gegeben, hatten ihr durchaus nationale Selbständigkeit verliehen. Schröder und die Verpflanzung Shakespeare's in das deutsche Repertoir hatten diese Selbständigkeit befestigt, erhöht, vollendet. Jetzt gab es eine eigenthümlich, volksmäßige, deutsche Schauspielkunst, die ihrer allgemeinen Verbreitung und Ausbildung entgegenging. Binnen 50 Jahren hatte sie die fremde Schule absolvirt, ihr eigenthümliches Gesetz, ihre nationale Regel gefunden und war von den höfisch gelehrten Mustern der französisch verstandenen Antike hinweg, durch Shakespeare wieder zu dem Quell ihres ger-

manisch mittelalterlichen Lebens geführt worden. Die deutsche Kunst hatte sich geregelt und vollständig wiedergewonnen.

Was aber Lessing und Eckhof, Shakespeare und Schröder an ihrem inneren Leben erzeugt hatten, das vollendete Kaiser Joseph II. an ihrer äußeren Constituirung. Er hat die Nationalbühne eingesetzt und ihrer Organisation — wenn auch noch nicht eine musterhafte Ausbildung — doch die Basis der vollkommensten Grundsätze gegeben.

Bis hieher hatte die neuere Schauspielkunst nichts zu bedauern und nichts zu bereuen, es war ihr Alles zum Gedeihen ausgeschlagen. Fortan handelte es sich nur darum, der Bahn der durchaus gesunden Entwicklung, die sie betreten hatte, treu zu bleiben und ihrer nothwendigen Veredlung nichts von ihrer Eigenheit aufzuopfern.

Ende des zweiten Bandes.

Berichtigungen.

Seite 19,	Zeile 4	von oben,	statt	Vorstücke, lies: Versstücke.
„ 52,	„ 6	„ „	„	Versicherungen, lies: Versicherungen.
„ 62,	„ 6	„ unten,		ist nach den Worten: „Sonntags früh" einzuschalten: auf dem Friedhofe des Kirchdorfes Leuben, wohin Laubegast eingepfarrt ist,
„ 93,	„ 1	„ unten,	statt	alender, lies: Kalender.
„ 102,	„ 1	„ oben,	„	ihr, lies: ihm.
„ 205,	„ 2	„ „	„	seine Herrschaft, lies: ihre Herrschaft.
„ 219,	„ 2	„ unten,	„	einstudirten, lies: studirten.
„ 246,	„ 4	„ oben,	„	Reinike, lies: Reinecke.
„ 400,	„ 8	„ unten,	„	Theodor, lies: Carl Theodor.

Die Angabe der literarischen Quellen, so wie ein Namen- und Sachregister wird dem dritten Bande beigefügt werden.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.



